يقين الكتابة

إدوار الخراط ومرأياه المتكسرة

حسنى حسن



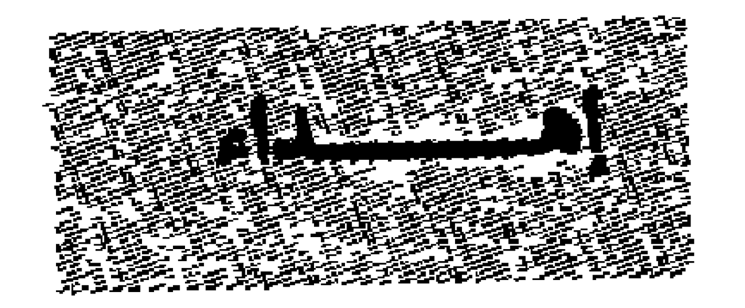
يقين الكتابة

إدوار الخراط ... ومراياه المتكسِّرة

يقين الكتابة

إدوار الخراط ... ومراياه المتكسِّرة

حسني حسن



إهـــــداء

إلى زوجتى اعترافاً ومحبة

١ ـ الميناء .. في القلب

كان التقائى بكتابات إدوار الخراط لأول مرة من خلال روايته الكبيرة « رامة والتنين » حدثاً غير عادي للشاب ابن الثامنة عشر الذى كنته ، وقتها أذكر أنى شرعت فى قراءة الكتاب بحذر ورهبة ، سرعان ما انقلبا إلى لهفة وخوف وإشفاق عميق على النفس .

نقرأ الكتب مواصلين رحلة البحث عن أنفسنا فيها ونحب الكتب بمقدار ما نرى صورنا اللامحدودة ، وقد انعكست على مراياها المتكسرة . وأمام مرآة الخراط ، أدركت أننى سأتوقف طويلاً وسأطيل التحديق فى قاع هذه الهوة التى انفتحت أمامى وبداخلى فجأة ، وكأنها لم تكن قائمة هناك فى عمق الروح منذ الأزل .

ومن كتاب إلى آخر ، كان سعيى اللاشعورى نحو تعميق التشابه ، ومعانقة الإنعكاس . وصارت حرية الروح تنأى بعيداً بعيداً ، مطاردة بما لا نهاية له من الصور المتكسرة .

ولم يكن من سبيل لفك أسر الذات ، سوى بقفزة عمياء نحو الخطر الأكبر الذى طالما حاولت الهروب من ملاقاته .

قفزة نحو الكتابة .

أنا الآن فى الثلاثين من عمرى ، لست نادماً على شئ كما لم أحقق أى شئ ، وأقصى ما أعرفه أن مابحوزتى هو حفنة من أسئلة ملحَّة عصية ، ربما لم يكن طرحها مهماً لأى أحد . ولأنها أسئلة شخصية ، فهى لم تبرأ من التحيزات والأهواء .

وفى كلمة واحدة أعترف أن هذا ليس كتاباً فى النقد الأدبى بمعناه الدقيق ، ولا يطمح فى أن يكون ، كما أنه يتجاوز مفهوم الترجمة لحياة كاتب مبدع .

فى رحلة طلبى ما لا أدرك كنهه تماما ، وما أومن بوجوده حتماً ، وجهت دفة قاربى الصغير صوب أنواء بحر إدوار الخراط وأمواهه المتلاطمة . وعند عبورى بكل موجة ، كنت ألقانى عائداً إلى نفسى ، مدركاً أن الميناء الوحيد الممكن هو قلبى بالذات ، وأن كل معرفة حقه تتجه عميقاً نحو الباطن ، بشرط تحقق الإخلاص .

حسنى حسن

الإسكندرية - مايو ١٩٩٢

١ - أشواق القداسة

يولد كلّ منّا محكومًا بقدر ما سابق على وجوده الشخصي . قدر ليس مسجلاً في اللوح المحفوظ منذ الأزل ، كما قد يتبادر بسرعة إلى ذهن المؤمنين منّا ، بل هو قدر إنساني يرتبط بمواصفات بيئية واجتماعية محددة وشروط وراثية خاصة ، سواء على المستويات البيولوچية والفسيولوچية أم على مستوى نويّات التكون النفسي والعقيدي . ولأنه يتجاوز إرادتنا الشخصية - بل ويصطدم معها في أحيان غير قليلة - فإنني أدعوه قدراً ، على أي حال .

ورغم تلك المساحات المتعاظمة من دوائر وجودنا العضوي والعقلي والنفسي والإجتماعي ، والتي يشغلها هذا الظرف الخارجي الضروري . فإن هذا الوجود لايقدر وحده على تفسير ذلك المجهول العظيم الذي يسمَّىَ الإنسان . وإنما يشتبك معه في جدل لايتوقف - في صراع دائم بين قبول ورفض - عنصر داخلي فاعل كذلك ، وهو ماقد نسمّيه الإرادة ، والوعي الذاتي ، والسعي الإنساني الشخصي ، أو غير ذلك من الأسماء الكثيرة التي تطلق بعفوية على مسّمى واحد يُعنى بالكشف عن طبيعة موقفنا المرحلي أو النهائي من ذلك الظرف الخارجي الضروري ، والقدر المتمخض عنه .

ينتج عن هذا اعتقاد بأن وجودنا الذاتي غير مكتمل ولامنتهٍ ، وإنما هو حادث ومحتمل التغير كل يوم .

وهكذا ، فإنه مع اشتراكنا جميعاً في الاعتقاد بواقعة ميلاد وحيدة للإنسان الفرد فينا - هذه الواقعة التي تُكسب صاحبها شرعية وجوده من اعتراف المجتمع ، ممثلاً في مؤسستي الأسرة والدولة ، بهذا الوافد الجديد على الأسرة البشرية - فإننا لا نتحرج من الحديث عن ميلاد ثانٍ أو ثالث لأي منّا ، وفقاً لما نجربه من تحولات وانقلابات وجودية يقف وعينا الذاتي وإرادتنا الفردية وراء بعضها أو كلهًا .

ولكن دعونا نعترف أولاً أننا لن نكون أبداً في وجودنا الآخر ، مغايرين كليّة لما كنا عليه منذ ميلادنا الأول . وأنه ما من شئ سوف يزدهر فينا ، وإلا وكانت بذرته كامنة هناك في

سهوب الروح العميقة الصامتة ، ومنذ البداية . فالرحلة تأكيد وتواصل ، لا انقطاع ومغايرة . أمّا عدّتها وزادها فواحد فى كل المراحل . . إنهما رغبة الإنسان المحرقة فى اكتشاف محددات وجوده الأصيلة ، ودفع عجلة هذا الوجود نحو آفاق وذرى جديدة أكثر اكتمالاً وأقرب إلى تحقيق الإشباع المنشود لاحتياجاته الحسية والعاطفية ولأشواقه العقلية والروحية .

لكن كيف يتسنى للإنسان أن يزيح عن ذاته العميقة أستار كل رواسب وتكلسات الزمن التى تراكمت سواء عبر الوراثة أو التنشئة الاجتماعية ؟

ومن أين تأتيــه هذه القدرة على ولوج هذا العالم الأولى البكر الذى تتشكل قاراته وتتكون محيطاته من محددات الوجود الأصيلة تلك التى أشرت إليها قبل قليل ؟

وهل هناك حقاً فى داخلنا أشياء يمكن أن نصفها بتلك الصفة ، أعنى (الأصيلة) ؟

وما يُدرينا أن هذه السمة أو تلك هى من المكونات الأساسية والراسخة فى بنية وجودنا النفسى أو العقلى ، وأنها ليست مجرد إضافة أخرى تمت عبر التاريخ الشخصى أو الجمعى ؟

أسئلة وأسئلة تبقى حائرة دون إجابة قاطعة ونهائية . ذلك إنه من الصعوبة بمكان – وكما قد نعلم جميعاً – الإعتقاد بأنه يمكننا تفكيك الإنسان وإخضاع عناصر ومكونات وجوده الخاص لعمليات التحليل والبحث المعملى ، متصورين إمكانية بلوغ يقين ما بشأنه .

ومع هذا فإن الرحلة الطويلة التى قطعها الوعى الإنسانى عبر تاريخه قد تكون مفيدة فى إلقاء بعض الضوء على هذه المساحة أو تلك من فضاءات الروح الإنسانى . وعليه فقد تمنحنا هذه النتيجة بعض الأمل – وربما بعض الحق – فى مواصلة رحلة بحث خطرة فى ذاكرة إنسان وكاتب . وهذه الذاكرة الخصبة التى اختزنت تلالاً من الصور الحية والنابضة ، من العواطف والإنفعالات ، من الأفكار والتصورات ، من المواقف والأحكام عبر رحلة حياتية تربو فى الزمن – وقت كتابة هذه الكلمات – على الخمسة وستين عاماً . وإن كانت تزيد عن ذلك ببضعة آلاف من السنين إذا ما قيست الرحلة بمعايير المخزون الحضارى الهائل لذاكرة الجماعة ، التى تتداخل وتتقاطع فى مواضع كثيرة مع ذاكرة هذا الفرد الشخصية .

ولأن لكل رحلة بداية ، فدعونا نفتش الآن عن بداية مناسبة لرحلتنا هذه .

ولد إدوار قلته فلتس يوسف الخراط المعروف فيما بعد باسم "إدوار الخراط " فى اليوم

السادس من شهر مارس سنة ١٩٢٦ بمدينة الاسكندرية . وكانت جذوره تمتد من ناحية الأب حتى مدينة اخميم الراقدة فى عمق الصعيد المصرى ، ومن ناحية الأم لقرية الطرانة التابعة لمديرية البحيرة وقتها ، وهى قرية (مقدسة) كانت مركزاً هاماً فى العصر اليونانى - الرومانى لعبادة الإله "آبولو" ، وهكذا نرى منذ البداية كيف كان ميلاد إدوار الخراط ثمرة طبيعية لتزاوج تاريخى متجدد بين صعيد مصر برسوخه وصرامته وذكورته العنيدة ، وبين دلتاها بخصبها وغناها وليونتها المثيرة وانفتاحها الطبيعى الخلاق على الحياة والعالم .

وقبل أن أستطرد فى رحلة التفكيك والتركيب هذه فى محاولة لاستجلاء وتحديد تلك المحاور الأساسية الأولى التى تشكل فوقها وعى الإنسان والكاتب . . يجدر بى إيراد ملاحظتين على قدر من الأهمية عن هذه الذاكرة الغنية :

أولا : تدهشنى ذاكرة إدوار الخراط بخصوبتها التى قلّ نظيرها فرصيده من الصور والحكايات - وبخاصة تلك المتعلقة منها بسنوات الطفولة المبكرة والصبا والشباب الأول - لاينضب معينه كما أن قدرته على شحذ هذه الذاكرة فريدة حقاً . ولعله قد اكتسب هذه القدرة عبر نوع من المران العقلى أو شكل من أشكال التدريب الذاتى . أو لعلها إمكانية متوارثة عبر الأم أو الأب أو الطائفة . الحق أنى لا أدرى ، كما أنه لايقدم لنا أية إجابة شافية فى هذا الشأن .

ولقد نجح إدوار الخراط الكاتب فى تحقيق استفادة فنية كبرى من خزان الذكريات العظيم هذا ، وهو ما سيأتى ذكره تفصيلاً عبر الفصول المتتالية لهذه الرحلة .

ثانياً : إن فيض الصور والحكايات هذا إنما يمكن بوضوح - وعبر جهد تنظيمى معقول - إدراجه فى جداول أو روافد أساسية ، لتشكل محاور هامة فى تكوين شخصيته لايمكن تجاهلها أو القفز عليها عند القيام بأية محاولة بحثية لتقصى أثر هذا الكاتب على طريق رحلته الحياتية والإبداعية .

إنه ينجح غالباً فى وضع أقدامنا على بدايات الطرق التى يريد لنا أن نخطو فوقها فى إبحارنا نحوه وربما لم نكن نحن المستهدفين أساساً بهذا التوجيه الإرادى ، بل إنه يمهد طريقا لنفسه - عندما يخضع حياته وأفكاره للتأمل الذاتى - كى تسلك ذات الدروب التى يعتقدها الأوضح والأقصر والأبعد عن مخاطر الضياع فى الشباك هذه المتاهة المعقدة .

ولعل من أهم المحاور التى تنتظم فيض الذكريات هذا ، محوراً يبحث فى حقيقة الموت كواقعة ملحّة وقدرية ، بل وتأخذ طابعاً تصميما كنوع من الطلب والاشتهاء باعتباره – أى الموت – معبراً وحيداً نحو التحقيق الكامل لأشواق الخلاص – ذلك رغم تجلى الموت – من ناحية أخرى ، وربما قبل الميلاد الفعلى لإدوار – كواقعة مخيفة بالنسبة لأبيه وأمه اللذين يستحوذ عليها رهاب الموت لفترة زمنية غير قصيرة ، خشية من تجدد فقدهما لابنهما البكر الذى حلما به وانتظراه طويلاً .

وترتبط بهاجس الموت – كطلب وكخوف فى آن – أفكار أخرى عديدة ، بعضها ميتافيزيقى وبعضها اجتماعى تنتظم جميعا فى نسق شعورى وعقائدى واحد ، وإن كان لايخلو تماماً من قدْر من التشوش والاضطراب الداخلى . أفكار من نوع سبل بلوغ القداسة والالتحاق بملكوت السموات عبر الباب الضيق ، ليكون هذا الابن الحبيب فى جوار المسيح مبشراً ومكرزاً بمجده ونعمته فى آفاق نورانية ليست من هذا العالم الدنيوى . كذلك أفكار مثل طبيعة الدور المنذور له هذا الابن بالنسبة لأسرته الصغيرة على نحو خاص ، ومسئولياته المعيشية والتزاماته الأخلاقية تجاه مطالبها واحتياجاتها المباشرة واليومية وغيرها كثير من مثل هذه الأفكار والتطلعات المشروعة ، والتى تتزاحم فى عقل ووجدان أى قبطى بسيط مؤمن . بيد أنها تشتط أحياناً لتأخذ بعداً استحواذيًا لدى أب وأم وابن وقعوا جميعاً فى تجربة أليمة سابقة بفقد الابن البكر قبل مرور عامين فقط على مولده .

ولكن دعونا نسترجع الآن ، وبقدر أكبر من التفاصيل ، شريط ذكريات الموت والنذر والقداسة هذا ، علّه يلقى لنا مزيداً من الضوء على هذا المحور الرئيسى – برأيى الخاص – من المحاور العديدة المكونة لشخصية إداور الخراط .

يذكر لى إدوار الخراط أن حادثة فقد أخيه البكر الذى مات لوالديه صغيراً جداً بعد ولادة إدوار نفسه بأسبوعين فقط ، قد مارست نوعاً من الهيمنة الشعورية والعقلية على مجمل سنوات طفولته ، وبخاصة المبكرة منها[١] .

وربما كانت هذه المحنة دافعاً لأب ولأم مكلومين إلى إعادة التفكير فى علاقتهما بالرب ، إذ ظهر لديهما شعور بأن هذه المصيبة ربما كانت جزاء إلهياً من الرب العادل على خطيئة اقترافاها أو حتى لسهو عن خيرلم يقوما به . ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، وإنما بات هناك

نوع من الخشية والتحويط والخوف المفرط من عقاب آخر قادم من الرب . وربما كانت هذه المشاعر تحديداً هى بدايات تجلى فكرة النذر الذى قطعه هذان الوالدان على نفسيهما بأن يعداً ابنهما لحياة روحية وأخلاقية ممتدة وحافلة . وكانت الخطوة الأولى على درب التحويط هذا تتمثل فى الانشغال الدائم بتعميده حتى لايتخلف عن مجابهة قدره كمسيحى حقيقى إذا اختاره الرب إلي جواره ، وهو مالم يفعلاه مع أخيه الأول الذى قضى قبل تعميده .

كذلك كان حرصهما واضحا على القيام بمراسم تعميد الطفل فى دير الملاك ميخائيل بأخميم . كإجراء وقائى مقصود ، باعتبار أن كبير الملائكة سيغدو بعدها حارساً وشفيعاً لهذا الطفل الوليد المهدّد بشبح الموت وأنه لن يخذله أبداً إن فى هذه الحياة أو فى ملكوت السموات .

ولسوف تترك هذه المخاوف والمحاذير بصماتها واضحة على نفسية الطفل الصغير الذى كانه إدوار الخراط . كما سيلقى فعل التعميد هذا بظلاله طويلاً وعميقاً على حياته فيما هو قادم من الأيام والسنين .

كذلك سوف تضج كتاباته المستقبلية بذكرى هذه التجربة بصورها وأفكارها وانفعالاتها العميقة أكثر بكثير من غيرها من حوادث وخبرات الطفولة الأخرى . وكما نقرأ فى « ترابها زعفران » :

« سمع الطفل رفرفة أجنحة الملاك .

غرفة نومه كأنها واحدة ، متكررة فى بيوت متعاقبة ، دافئة وليلية ومزدحمة بالسرير العالى ذى الأعمدة الأربعة ، داير السرير التل الأبيض المخرم ، عليه نقوش مشغولة ، لسلال مخصوفة متهدلة بالورد المفتوح ، يحاصره من فوق ، ثابت وساقط فى النور . لمبة الجاز نمرة خمسة معلقة على الحائط ، كأنها قريبة إليه جداً ، شعلتها البيضاء مدببة ، لسانها رفيع صاعد يذوب فى سن من النار ترتعش وتتجدد من وراء زجاجها الرقيق .

والألم فى أذنه كان ثاقباً ، ودائماً ، لايخفّ ولكن ينبض ، يهزه بإيقاع متكرر ، مستمر . والطفل كان قد قبل هذا الألم الذى لم يكن الرجل يقبله ، أبداً ، ورقبته كانت ضخمة ، متورمة تملأ عليه إحساسه ، ملفوفة بربطة بيضاء عليها قماش ملوى بعضه على بعض ، طرى بشئ لزج وداكن اللون . والنار كانت فى وجهه ، ورأسه ، لأنها قد أصبحت مادة جسمه نفسها

. كان قد سكت الآن يُغفى قليلاً كأنه يحس أنه نائم ، ويستيقظ ، فى الليل ، وكأنه نائم ، ودقات الوجع الممزّق فى جانب وجهه ، منتظمة بإصرار لاينتهى ، وهو يرى شعلة النار الدقيقة باردة ، وكبيرة .

كانت أمه راكعة تحت سريره ، لايرى فى عكس النور إلا ظلمة رأسها المحنى المسنود على حافة السرير ، شعرها القصير المضطرب كتلة واحدة من غير تفاصيل وكان يسمع من خلال خبطات الألم المسدودة . صوتها الخافت الحار الملح ، تصلى .

قالت له : كان عندك سنتين ، يمكن . تلاتة . وكنت هتروح منى .

وقالت إنها سبّحت على بحر الليل بطوله ، وإنها نذرته للملاك إن وصل للبر . كان راقدا لايتحرك الآن ، جسمه يتقد بهدوء ، ساكنا يطوع الألم واللهب المستديم ، ولم يكن للخوف معنى ، بعد ، ولا للحركة . وعندمابهتت شعلة لمبة الجاز واصفرت ، آخر الليل ، وبطنها الشفاف أصبح داكن الزجاج قليلاً ، ودخل فى الغرفة ما يشبه نور الأشياء عندما لاتعود مظلمة ، كانت أمه قد تركت رأسها على حرف السرير ، وهى ما زالت راكعة ، ولكنها كانت هادئة تماماً ، منتظمة الأنفاس ، نائمة . كان الليل ، فى آخره ، صامتاً .

عندئذ سمع رفرفة الأجنحة ، واهتز داير السرير فوقه ، وتموج ، وهبت فى الغرفة المقفلة الكثيفة أنفاس ريح باردة منعشة ، وكأنها نفحة من بخور خفيف عبق بعذوبة لم يعرفها أبدا من بعد ولايذكر شيئا آخر[٢] » .

ولقد كان من الطبيعى فى هذا السياق التربوى أن يظل هذا الطفل - المطارد بخشية الموت ، ورغبة أهله الملحة فى التصالح مع السماء - مستمسكا بشدة بنقائه الروحى ، حريصاً بشكل متطرف على طهرانيته ، ومعداً نفسه أبداً لمفارقة هذا العالم نقياً كما قدم إليه . باختصار منتظراً بشغف نعمة الخلاص باعتبارها هدف الوجود الروحى الأخير وكانت تجربة العماد هى أول معبر ضرورى يجتازه على درب التحقيق المستحيل لهذا الهدف البعيد المراوغ :

« كان الدير مهجوراً . وفى يوم العماد جاء الرهبان والعائلة ، حدث نوع من الاحتفال . كنت شديد التدين ومتأثراً بقصص الشهداء وموت المسيح وبعثه ، وكل هذه الأعراف والمواصفات . كنت عميق الإيمان لدرجة أننى كنت أبكى لصلب المسيح كأننى أعانيه . وفى

اللحظة التى دفع فيها الكاهن برأسى فى جرن من الرخام المملوء بالماء المقدس حتى أغوص ، وبدلاً من أن أشهق . أو أختنق ، حدث العكس تماماً . وجدت نوراً ليس من هذه الأرض وهتفت وحدثت معجزة عندما خرجت هاتفاً .. النور النور ، متأثرا بقصة يوحنا المعمدان[٣] » .

وهكذا تحمل لنا هذه التفاصيل الواضحة لتجربة العماد ، شواهد أولية عن نوع التربية الروحية والتنشئة الاجتماعية ، اللتين حرصتا بشدة على غرس فكرة الخلاص وأشواق القداسة ، جميعاً فى نفس هذا الطفل الصغير . وكانت النتيجة - التى اعتبرت ناجحة دائما فى مثل هذه الظروف التربوية القهرية - بلوغ الطفل لحالة من حالات التماهى اللا شعورى بينه وبين المسيح المخلص . هذا التوحد الوجدانى هو ما جعله يبكى لصلب المسيح وكأنه يعانى شخصيا بجسده وروحه آلام هذا الصلب . كما أنه هو ما أنقذه - وفقاً لاعتقاده - من محنة الاختناق فى ماء العماد المقدس ، بل وقاده تماهيه مع المسيح إلى نوع من تجربة عرفانية مبكرة كثيراً حيث سطعت أمام عيون الروح شموس وأضيئت أنوار !

ولقد كان إدوار الخراط ذكياً جداً عندما ذكر فى نهاية هذه الفقرة أن تلك التجربة كانت متأثرة بقصة يوحنا المعمدان . وأعتقد أن هذا الجانب تحديداً هو الأكثر أهمية فى التجربة كلها من ناحيتين :

أولا : ستوضح لنا تجربة التقمص الوجدانى هذه التى عاشها الطفل الصغير مع النبى الذبيح يوحنا المعمدان ، كيف أن هذا الطفل لم يعش سنوات طفولته حقاً ، أو أنه عاش طفولة ليست فى محلها متقمصاً أدواراً ليست له - على الأقل فى مثل هذه المرحلة العمرية المبكرة جداً - مدفوعاً بخوفه الرهيب من الموت دون تعميد ، وبالتالى معرضاً لمحنة الدخول فى المطهر إلى أبد الآبدين .

ثانيا : سيكشف لنا استدراك إدوار الواعى لذلك التقمص الوجدانى الذى عاشه طفلاً ، أى جهد نفسى وفكرى جبار بذله طوال رحلته الوجودية من أجل رأب الصدع بين حدين متلازمين ومتباعدين فى وجوده الذاتى . . نزوعه المحرق نحو الإيمان بيقين للخلاص من جهة ، وشكه القائم دائماً والقاضى باستحالة بلوغ مثل هذا اليقين من جهة ثانية .

وهنا يجوز لى أن أقرر أن هذه التجربة هى مجرد تجل أولى لصراع آخر سوف تتردد أصداؤه طويلا فى حياته ، ويسعى للتعبير عن نفسه مراراً فى كتاباته القادمة كلها إن على

نحو صريح أو مموه ، هو الصراع الذى أسميه مبدئيا (عقدة الصلب) ، والذى سيعكس حلم الطفولة ورعب الطفولة ، وكذلك معتقد الطفولة حول كونه منذوراً لحياة جليلة لفعل هاد مقدس ، لنبوة ما . ومع ذلك فإنها حياة مقضى عليها بالحبوط ، وفعل هداية يتم اكتشاف مساحات الخداع والتشوه والعجز فيه مرة بعد أخرى ومرحلة عقب مرحلة ، ونبوة ترتبط أساساً بالاستشهاد على صليبها . وفى أرض « عقدة الصلب » هذه تحديداً إنما ينبغى لنا أن نفتش عن الجذور العميقة لدوافع الحياة والكتابة عند إدوار الخراط . ولا أستثنى من ذلك مرحلة العمل بالنشاط الثورى والوطنى ، وإن كان من المفيد التنويه بأنه لا يمكن إرجاع أى فعل أو قول لإنسان إلى محدد واحد أو دافع وحيد دائما .

وحياة الإنسان لاتخلو أبدا من الالتباسات والتعقيدات التى لايستطيع أى باحث - مهما أخلص فى سعيه - الإحاطة بها تماماً ، أو حصرها على نحو تام ونهائى .

فى الحلقة السابعة من حلقات كتابه (يا بنات اسكندرية) يروى لنا إدوار الكاتب تفاصيل رحلة عماد مشابهة كثيراً لتجربة عماده الشخصى ، وبنفس الوعى السائد فيها ، وإن تم ذلك بقدرة فنية عالية ، تخرج بالتفاصيل من دائرة الذكريات الشخصية إلى محيط الخبرة الفنية . ومع هذا فإنها نفس تجربة الإيمان والسؤال . هاجسها هو الموت المبكر ، وغايتها بلوغ الخلاص فى تلك التجربة العرفانية الكاملة ، أما فشلها ففى افتقاده ليقين نهائى بصدق الإيمان ، أى بتجاوزه لصحراوات الخداع والعجز والشك والتساؤل . وهذا تحديداً ما سيذكره لنا الراوى على نحو مباشر فى تعليقه على الحدث المروى فى نهاية هذا الاستشهاد الذى ألتمس معذرة القارئ لطوله البالغ :

كان الولد يرضع من ثديها الصغير الذى يبدو عذرياً ، ببراءة كاملة .

قالت لى إنه بعد الغارة الأخيرة على البياضة والطوربيد الذى ترك فى كوم بكير حفرة دائرية عريضة امتلأت بالماء الراكد الثقيل فيه لون الدم الباهت القليل . سافرت أو هاجرت عند أقارب زوجها فى دمنهور ، قالت لى إنه نجار على رصيف الفحم فى المينا ، وقالت إن ميخائيل وأشارت إليه بحنو خفى ولامبالاة - أو ربما ما يبدو أنه ضجر قليل - وهو يرضع ، كان بعافية ، جداً ، ولكن إدلعدى سى شنودة أصر على أن تسافر به بعيداً عن الخطر . وقالت إن الولد ، قبل أبو حمص بشوية ، بدأ يشهق وكان تنفسه ثقيلاً حتى أنه يا قلب أمه ازرقت

شفتاه ، وقالت إنها أيقنت أنه سيروح منها ، فى الطريق ، قبل أن يصلوا إلى دمنهور ، وإن القطار المزدحم المختنق بالناس كان يمضى فى سكنه دون أن تعرف هى ماذا تفعل بابنها الذى يموت وقلبها الذى يتدهور ويعود وكان جيرانها فى القطار يتصعبون ويقولون لها أن تبلل شفتيه بقليل من الماء وسمعتهم يهمسون أن سقاية الميتين ثواب وله أجر عظيم .

قالت إن الولد لم يكن قد تنصر بعد وإنها قالت لنفسها سيموت دون تعميد ، ضناى لن يذهب أبداً إلى الملكوت ولن يرى وجه المسيح وسيبقى فى الظل المعتم على الأبواب بين الجنة والنار إلى أبد الآبدين وإن أبانا فيليبوس من الكنيسة المرقسية كان قد حكى لها الحكاية .

قالت إن يسوع نوَّر لها قلبها مرة واحدة ولم يكن ما عقدت عليه عزمها منها هى ، بل من المسيح .

وقالت إنه لم يكن فى القطار طبعاً ، ماء مصلى عليه ، وليس هناك شى طاهر إلا ، ربما شئ واحد .

استنجدت بالناس حولها تطلب أى شئ حاد وقاطع ، مطواة ، موسى ، سكيناً ، شفرة ، أى شئ فاقترب منها شيخ يعتمر عمامة صغيرة بيضاء كالفل على اللبدة الطرية ، قالت لى إنه كان طول الوقت يقرأ القرآن بصوت خفيض كأنه يدعو الله أن ينجى الطفل الرضيع ، وأخرج من جيب جلبابه الطويل جراباً فيه موسى حادة وقال لها خذى يا بنتى باسم الله على خيرة الله ، قالت إنها خلعت عنه الجلابية والفانلة واللباس والشراب جميعا فى وسط زحمة الناس فى القطار .. واحتضنته عاريا تماماً ، ودون تردد لحظة واحدة جرحت ثديها وعندما تقطر الدم رشت على وجه ميخائيل قطرات منه وهى ترسم عليه الصليب وتهمس له : عمدتك باسم الأب والأبن والروح ، عمدتك باسم المسيح معمودية كاملة يا ميخائيل يا بن بطنى يا بن شنودة النجار . يا رب خلِّ جسمى طاهر الدم واللبن وكل حاجة فيه طاهرة طاهرة طاهرة يارب خله مستحق النعمة واجحد عنه الشيطان وطهر روحه وجسمه من كل شر وكل خطيئة . مولود من جديد يا ميخائيل يا بن شنودة يا أبن المسيح له المجد والقوة والملكوت أبد الآبدين ومسحت رأسه بنقطة دم ونقطة لبن .

قالت إن الولد هدأ واستراح بعد أن ألبسته وأخذته مرة أخرى إلى حضنها وإن الجرح على ثديها قد برئ بمجرد أن غطته من أعين الناظرين ، وأن الولد قد برئ بمجرد أن راح فى نوم عميق .

ثم قالت إن الحكاية كلها قد مضت وانقضت وإن زحمة الهجرة والبعد عن البيت والعودة بعد شهور للإسكندرية شغلت بالها وإن فرحتها بشفاء الولد أنستها تماماً كل ما حدث فى القطار ، هكذا حكمة ربنا ولكى يظهر لنا مجده .

قالت إنه فى أحد التناصير ذهبت به ومعها أبوه وأقرباؤهم إلى الكنيسة المرقسية الكبرى لتعميد ميخائيل تعميداً صحيحاً وفى وسط صريخ الأطفال وترانيم الشمامسة وموسيقى الصنوج وضرب النواقيس والتراتيل القبطية والعربية وتهليل الشعب وتبريك القسيس وهو يغطس المعمدين فى الماء المقدس واحداً بعد واحد بالترتيب ، جاء دورها وتقدمت بالولد إلى أبينا وهو يهم بأن يغطسه فى الجرن الرخامى الكبير . توقف أبونا فيليبوس وشلت يداه فجأة وهتف : يا يسوع لك المجد والقوة والملكوت إلى أبد الآبدين . لم يكن فى المعمودية قطرة ماء .

الجرن العميق الذى كان مترقرقاً بالماء المقدس منذ لحظة والذى تعمد فيه ، فى التو والحال أكثر من عشرين طفلا ، كان خالياً لامعاً تام الجفاف .

نظر أبونا فيلبيوس إليها وإلى الولد بصرامة أبوية ، برحمة قاسية وقال :

إية الحكاية يا بتى ؟ الولد متلبس بالشيطان طب هو برئ بلا خطية .

ماتكونيش أنت خاطية يا بنتى ؟ ربنا كبير ومحبة المسيح من غير حدود .

عندئذ فقط ، قالت لى ، أدركت ما حدث وقالت للقسيس عن الحكاية كلها .

كان الولد قد تعمد بالفعل ، وأصبح مؤهلاً للملكوت ، بدم ثديها ولبنه .

مسح أبونا فيلبيوس على رأس الولد بمسحة زيت الميرون وقال :

مبارك باسم الرب روحى يا بنتى صلى معجزات يسوع من غير نهاية ، روحى يا بنتى صلى معاكو بركة المسيح . الولد جاحد الشيطان ومعاه قوة يسوع .

كنت أرى ضوء الشموع يهتز حول جرن المعمودية الرخامى وأسمع التسابيح الهللويا واهوسانا فى فوح الإيمان وبهجة المعجزة وقد عاد الماء المبارك ببطء ، وحده ، من غير أن يصبه أحد ، من غير أن يأتى من أى مصدر منظور ، يصعد فى الجرن المصمت الرخام ، كأنما قلت لنفسى إننى كنت أنا أيضاً أؤمن ، ولاأصدق[٤] .

ولأن هذه المفارقة القائمة فى الإيمان مع عدم التصديق ، هى مفارقة وجودية صميمة فسوف يغدو نشدان الخلاص مسعى أبدياً بلانهاية . وربما تتخفى هذه المفارقة بأردية رومانتيكية وبخاصة حين التورط فى القبول بالجسد ومتطلباته مع النزوع والتوق الطهرانى . أو قد تأخذ أحياناً أشكالاً قهرية بالغرق فى زخم الفعل السياسى المباشر والمنظم والمرتبط بتنظيم وأيديولوجية مع اعتبار النفس حرة الفكر وحرة الخيال فى نفس الوقت . وفى كل حال ستبقى المفارقة قائمة لأنها - كما قلت - وجودية وصميمة .

ولن يكون الإيمان المسيحى فى سنوات الطفولة المبكرة هذه عاصماً له من الألم والمعاناة الروحيين . بل ربما كان العكس هو الصحيح . ففى طفولته هذه - التى يروى لى عنها - حيث سيقرأ الكتاب المقدس من الجلدة إلى الجلدة بإصرار عنيد ، وحيث يحلم مع نشيد الإنشاد ، ويبكى بحرقة ومرارة عندما يقرأ عن صلب المسيح وعذابه وصرخته فوق الصليب ثم موته فى هذه الطفولة المشحونة بصور وخبرات السعى المسيحى للعبور من الباب الضيق . . . سوف يصبح سر المسيح عبئاً يمض قلبه ويثقل كاهله بمعاناة روحية لايعرفها أحد . ولن تكون هناك أية بهجة عرفانية كتلك التى تحدثت عنها تجربة التغير الطفولية . وإنما سوف تكون هناك دائما قلوب منفية أبداً فى أحلامها ومناهها ، كما يذكر فى « ترابها زعفران » .

ويتيقظ بالليل ، فجأة على سريره العالى المزدحم باللحاف الثقيل ، أعمدته الأربعة السوداء تحاصره ، الكرات النحاسية داكنة الصفرة ، عيون جاحظة ومقفلة تنظر إليه مع ذلك ، تعرفه ، واللمبة نمرة خمسة مضيئة على الحائط بنور محمر شرير متراوح الظلال . والبيت الغاص بالناس كأنه مهجور ، وقد ناموا جميعاً ، وتركوه وحده ، أحس فى دفء الغرفة ، وصمتها الليلى ، أنفاساً غريبة ، هواؤها ثقيل . ورأى على الحائط ظل شئ ما يتحرك ويتموج فوق الدولاب ، ويهتز على خشب النافذة المغلقة .

لكنه لم ير ما هو ، أحس فقط حضوره المهدد ، يراوده ، يتربص به ، ويقصده. أحس به يقترب ، ما زال لايراه ، ليس له جسم ، ولكنه هناك .

لفح أنفاسه بارد ، وظله يتكاثف ، ويتجمد من غير أن يرُى ، ويقترب . يقترب كل الرعب الذى فى قلبه لم يعد يطاق . صرخ صرخة تمزق لها الليل ، والصمت ، صرخة لم يعد فى العالم إلا طلب النجدة النهائية فيها . طلباً ثاقباً ، يجأر ، ينادى ، ملأ كل فراغ ، وخرج من

كل حصار . والأقدام تجرى إليه ، وأخته الصغيرة تبكى فى نومها مفزعة ، وهو يضع رأسه فى حضن أمه ، ويغمض عينيه فى صدرها ، ولم يكن يبكى بل جسمه كله ينتفض . وفى اللحظة التى غاص فيها فى حضن أمه رأى أباه واقفاً على الباب ، فى عكس نور مصباح الفسحة الخارجية لم ير وجهه بل قامة طويلة مظلمة ولكن شامخة وحنون فى الوقت نفسه ، سمع أمه : أنا عارفة السرعة دى بتجيلك ليه يا ضنايا ... صرختة نفسها التى ما زال يحار بها على حافة نوم شيخوخته ، مهما حاذر منها ودار حول تهديدها .

وحشة النور الخافت بعد جلجلة الصرخة ، خاوية وصامتة ، وهو يدخن سيجارته مستنداً إلى ظهر سريره ، وحوله من يحبهم ، قد آبوا إلى نومهم .

حنوه لهم ، وعرفانه ، شريان يتموج فى جسم الليل .

القلوب ومثواها ، الذى هدهدها وأشجاها ، منفية أبداً فى أحلامها ومناها[٥] » .

وحين يقرر فى شيخوخته أنه :

« لم أكن قد أكملت سعيى ، ولم أكلمه . ولم أعرف - حتى الآن - ما الخلاص[٦] » .

فان هذا الموقف الحائر لن يكون مفاجأة كاملة . فهو كما رأينا مراراً الآن - موقف مضمر فى صميم مقدماته العرفانية الطفولية ذاتها . ولقد كان الخلاص بالنسبة له دائما موضع تساؤل جدى . بل وربما كان جوهر الخلاص لا فى الوصول إلى يقين ، وإنما فى هذه المرحلة المستحيلة ذاتها أملاً فى بلوغ اليقين . وليس الخلاص الثبوتى - دينياً كان أم علمانياً - شيئاً قريباً سهل المنال نلقاه متروكاً عند أول مفرق ، إنما دونه رحلة طويلة محفوفة بالمكاره والأهوال .

وإذا كان الخلاص يلوح أحياناً كطلب مستحيل بالنسبة للبعض ، فإنه لايبدو كذلك تماماً فيما يخص إدوار الخراط الذى يعتبره أمراً محتملاً وقائماً فى توازن مفقود بين مطلبين متباينين للروح ، بين حدين متباعدين ومتلازمين للوجود . وهذا هو الجانب الأكثر مأساوية ، والذى يدور حول نفسه ، من جوانب المفارقة الوجودية الصميمة التى عرفناها على نحو أوضح قليلا الآن .

٢ ـ الأم ذات السيادة

رأينا فى الفصل السابق كيف لعب نذر الوالدين دوراً حاسماً فى حياة إدوار الخراط ، خاصة فى سنوات التكوين النفسى والعقائدى الأولى .

والحقيقة أننى كنت أتحدث - حتى الآن عن "نذر الوالدين" كما لو كان أبوه وأمه وحدة واحدة دون أدنى تفرقة بينهما سواء على مستوى الهم بالفكرة ، أو السعى لتحقيقها كاملة فى حياة طفلهما القادم ، وأزعم أن الأمر لم يأخذ دائماً هذا الشكل الذى تتطابق فيه خطواتهما على درب التحويط مثلما توحدت مخاوفهما أمام هاجس الموت الملح ، وأرى - على البعد - سبلهما وقد سارت فى اتجاهات معقدة جداً تزداد فيها عمق روابطهما-أو تقل - مع طفلهما المنتظر وفقاً لطبائع وظروف شتى ، أمّا تباين الطبائع فهو المتمثل فى مجموعة الدوافع والغرائز الأساسية لدى الكائن البشرى ، والتى تحكم استجاباته الحيوية ، ويختلف استعداده الأولى لها باختلاف نوعه ذكرا كان أو أنثى ، وأما تباين الظروف فترتبط وثيقا بأنساق من المواضعات والاعراف الاجتماعية والفكرية التى تحدد بوضوح كلى الأدوار الموكلة إلى كل من الأب والأم فى عمليات التربية والتنشئة الاجتماعية .

أحسب أن أباه كان مهتما حقيقة بمصير ذلك الابن المنتظر ، وراغبا من أعماقه أن تحفظه الأقدار من الموت الذى اختطف شقيقه البكر . ولكنى أقدّر أن هذا الاهتمام كان يأخذ أبعاداً طبيعية لا مبالغة فيها ، فالأب - بطبيعة التكوين البيولوجى كذكر - يفتقد إلى ذلك الارتباط العضوى الحميم بولده ، فى تلك المراحل التكوينية السابقة على خروج الطفل إلى خير التجسد الفعلى . يقذف الأب بنطفته إلى رحم الأم ، ويقذف معها - ربما - أشواقه وأحلامه وإحباطاته وهواجسه ، غير أنه سرعان ما تأخذه تيارات الحياة وينشغل عن ملاحقة فصول التكوين العضوى الصامت داخل الأم ، ويصبح هذا القادم - ولمدة تسعة أشهر - مجرد هم ، أو تصور، أو فكرة مجردة تراود ذهنه ومخيلته أحياناً ، وينساها أحياناً ، تسعده مرة وتقض مسئولياتها مضجعه مرات .

ولا هكذا الحال بالنسبة للأم التى يتجسد لها طفلها - ومنذ اللحظات الأولى - كحقيقة مادية وجسدية ملموسة ، تتخلق وتتنامى فى صمتها وظلامها ودفئها الداخلى الحميم يوماً بيوم ، ساعة بساعة وهكذا يصبح وجود الأم البيولوجى والفسيولوجى وحتى العاطفى ، رهين هذا المشروع من الآن ولفترة طويلة قادمة لا تنتهى - بشكلها الجسدى الصريح - إلا بعد الفطام .

كذلك فإن انشغال الأب الدائم واستنفاره المستمر فى صراعه الشرس بمواجهة تحديات العالم الموضوعى من أجل تهيئة أنسب الشروط المادية لاستمرار حياة الأسرة ، يدفعانه عادة إلى وضع أبنائه فى مواضعهم الطبيعية من حياته ووجوده الذاتى . وفى المقابل فإن الارتباط اليومى والتفصيلى والمباشر بين الأم وأبنائها يجعل منهم - بالنسبة لها - أكثر من مجرد حقيقة بيولوجية أو واقعة اجتماعية وذهنية ، إذ يغدون لها موضوع وجود أساسى ، وربما وحيد ولا أظننى أقرر ، فى هذا الشأن ، جديدا وإنما أردت التذكير به فقط لأننى أراه كمدخل معقول وأولى لتفسير تلك الرابطة العميقة بين كاتبنا وأمه .

وأزعم - منذ الآن - ان هذه الأم قد مارست دوراً حاسماً فى تشكيل وجدان ولدها وتوجهاته الروحية والأخلاقية فى طفولته الباكرة ، الطمر الذى كان له انعاكاسته الواضحة والمتطاولة على تكوينه الفكرى واختياراته الوجودية جميعاً فيما هو لاحق من حياته وإلى الآن(٣) .

لقد كاد فزع أمه من اختطاف الموت له يتحول إلى نوع من الرهاب والاستحواذ المرضيين . وكانت تجربة التغير - كما رأينا - وبكل ما رافقها من مخاوف وأشواق ، وما انتهت إليه من نتائج ، تؤكد على درجة الخطورة العالية التى بلغها خوف الأم على ابنها من الموت . ولنتذكر فى هذا المقام ذلك الاستشهاد الطويل الذى أوردته أنفاً ، وفزع أم الرضيع (ميخائيل) - وهو الإسم الأدبى لإدوار نفسه كما سنرى بعد ذلك - من موت ابنها دون تعميد ، وكيف أنها عمدته بنفسها بالدم ولبن ثديها .. لنعرف - كم مرة ؟ - حرص أم إدوار على تطهير روحه وجسمه من كل خطيئة وشر ، وإعداده ليكون مستحقاً لنعمة الرب ودخول ملكوته دون خوف .

أما بالنسبة للابن نفسه فقد انحفرت هذه الخبرة عميقاً فى وجدانه ووعيه بالنور والدم ، وقد تجسد قدر النور حين أعد اعداداً مكثفا ، ولسنوات طفولة مكرسة كلها لحكايات الشهداء والقديسين ، لكى يعاين تجربة الكشف ويعرف معجزة تجلى نور المسيح فى حياته . وهكذا فقد كان هتافه نشدانا للنور وقت تعميده ، شيئاً متواقفا تماماً مع سياق التربية والإعداد الروحيين لهذا الطفل الحساس الممتلئ بالحكايات والأساطير(٤) .

وبتقديرى الشخصى فإن نظام الإعداد النفسى والروحى هذا الذى أقرته الأم لابنها لم يتوقف عند ذلك أبداً وطوال سنوات وجودها على قيد الحياة ، وإن أخذ أشكالا مغايرة من مرحلة لأخرى خلال رحلته ، وتبدو خطة إعداد الروح للابن مرتبطة وثيقاً بفهم الأم الخاص للدور الذى يجب أن يكرس ابنها له . وكان حدسها أو إيمانها - لا فرق - أن طفلها هذا سيكون له شأن مع الحياة جليل ، وكامرأة بسيطة من الشعب ، مؤمنة بالمسيح فى قبول ويسر ودون تساؤل فقد كان الدور بالنسبة لوعيها واضحاً ، لا لبس فيه . ان طفلها مكرس لمبدأ أخلاقى وروحى عظيم وأستطيع أن أتخيل - على البعد - كيف كان كل يوم يمر ، وكل خبرة تكتسبها الأسرة ، وكل محنة يتعرض لها وجودهم ، تعزز لدى الأم هذا الفهم للدور المنذور ابنها له . ومن الضرورى هنا أن أشير إلى تكريس الابن للمهمة الجليلة باعتباره الدرب المفضى إلى إماتة الجسد ومحاصرة الرغبة فى الحياة بادراجه فى سلك الرهبنة مثلاً ، بل على نحو معاكس تماماً فإن المسيح الذى كانت تؤمن به هذه السيدة - والتى تمتعت دائماً باستجابات طبيعية تماماً للحياة - لم يكن فقط المسيح المصلوب ، وإنما كان بالأساس المسيح الذى نزل من سمواته ليحيا مع البشر ، وليلعب دوره فى بعث الدافع الأخلاقى لدى شعبه عبر مروره بكأس الآلام الرهيب . ولا أعتقد أن هذه السيدة الممتلئة بحب الحياة كانت تجد فى كأس الآلام الرهيب ذاك أى مجد أو فرح فى ذاته . وإنما هو نوع من الخبرة المرتبطة بالهدف العظيم . نوع من القدر الملازم للشخصيات الجليلة . وفى هذا تحديداً كان قدر الدم الذى ارتبط فى وجدان ووعى كاتبنا بقدر النور ، ولعل هذا هو ما كانت تهمس به الأم لنفسها معزية ، كلما رأت ابنها يقاسى فى حياته أشكالا من التحديات ، ويكابد ألواناً من العذابات التى يفرض بعضها على نفسه بنفسه ، أو تجبره ضرورات الحياة القابضة على قبول بعضها الآخر دون اختيار منه ولا إرادة . وهكذا كانت أمه أول من صدق برسالة ابنها المنتظرة .

يتذكر إدوار الخراط أن أمه كانت أول من أنصت له وهو يروى الحكايات نفسها ، التى كان ينقلها فى البداية ، ثم تلك التى بدأ يكتبها بنفسه ابتداءا من سنته العاشرة . وثمة واقعة موغلة فى القدم - وهى مع ذلك واضحة فى ذاكرته بجلاء تام - تستطيع أن تنبئنا بخبر ما عن ذلك الدور الذى قامت به أمه كقارئة أولى لحكاياته التى بدأت منذ الآن وحتى نهاية العمر - ففى حوالى عام ١٩٣٦ كان الصبى ابن العاشرة يتابع باهتمام أخبار احتلال المستعمر الإيطالى للحبشة . مشمئزا من وحشية هذا الاعتداء الفاشى على بلد إفريقى صغير . وكان إدوار يقوم بتجاربه الأولى مع الكلمة عبر إعادة صياغة هذه الأخبار قصصياً . وكان أن دبج فى هذه الفترة حكاية عن مقاتل حبشى ظل معتصماً بسلاحه ، مواصلاً القتال بمفرده عبر الجبال حتى نجح الإيطاليون أخيراً فى قتله ، ويبدو أن رواية الصبى للحكاية كانت متقنة وبارعة إلى الحد الذى دفع الأم إلى البكاء تأثراً واشفاقاً على مصير هذا الإفريقى - الشهيد . وعندما اعترف الصبى لأمه أن هذه القصة ليست حقيقية وإنما من نسج خياله ، تراجعت الأم بسرعة عن اندفاعتها العاطفية وزجرته بشدة لأنه كان يروى على هذا النحو المؤثر أشياء غير حقيقية[١] .

وأزعم هنا أننى ألمح فيما وراء هذا الزجر العنيف قدراً من اعجاب الأم بابنها ، بل والفرح به . وكيف لا ، وقد برهن الصبى براويته تلك عن استعداد مبكر لتمثل عذابات الشهداء وتقمص نضالاتهم الروحية وإعادة صياغتها وتركيبها من جديد على شكل عظة أودرس نافع لباقى البشر ؟

ويقينى الشخصى أن إيمان الأم بقدر ابنها الخاص كمعلم جليل لأخوانه ، ظل يشير فى نفسه مخاوف ومنازع ورغبات لا حدود لها . وسيمضى لآخر عمره مطارداً بقدر النور والدم ساعياً - دون كلل - كى يحقق إيمان أمه - أولاً - به . كى يبرهن - ربما لنفسه - أنه كان جديراً حقاً بما أولته من إيمان وتصديق ، وبما بذلت من تضحيات عظام كى يتوحد نهائياً مع هذه القناعة العليا ، هذه الرؤيا النبيلة .

يلاحظ فى كتابات إدوار الخراط عموماً شحوب وجود الأب ، إذا ما قورن بحضور الأم الطاغى . وظهور الأب القليل فى كتابات السيرة الذاتية بالتحديد ، يعوض عنه انه ظهور مفصلى ، أى أنه ظهور يؤرخ لنهايات ما ويبشر ببدايات أخرى مغايرة . ويتكرر سؤال الصبى

عن أبيه الغائب فى أكثر من موضع من الكتابات فى نفس الوقت الذى يتكرر فيه ظهور الأم ، وبشكل يومى تفصيلى وبحضور حسى كثيف ، حيث تمضى بها الحياة مضياً حثيثاً بسيطاً وقوياً . وفى حين تلوح لنا سيرة الأب ذات طابع تراجيدى ، ومثيرة للتأمل حول الوضع البشرى فإننا نرى سيرة الأم تتدفق فى يسر وهدوء وثقة ، لتشكل وعى الطفل اليومى بالحياة وبمفرداتها الجزئية الصغيرة .

وسوف تظل سيرة الأب كمحطة أساسية بالنسبة للابن على درب التأمل فى الوضع البشرى ، كما قلت . لكنها محطة بعيدة جداً حتى الآن ، ودون بلوغها وقت وعمل كبيرين من أجل إعادة تكوين ملامح هذه الصورة التراجيدية من جديد فى ذاكرة ووعى الابن - الكاتب . فى حين تبقى سيرة الأم دائما بمثابة النبع الذى لا ينضب للذكريات والخبرات والصور ، والمصدر الرئيس والقريب لمادة الحياة الخام ، يعب منه الكاتب عباً وحتى نهاية العمر . وما يذكره الكاتب عن سيرة الأب إنما يصب فى النهاية بالمزيد من المياه فى طاحونة الأم التى لم تتوقف عن الدوران ولو للحظة . ويروى إدوار عن هذا الأب الذى تقلبت به أحوال الحياة من اليسر إلى العسر ، ومن النجاح إلى الضيق الشديد ، الأمر الذى فرض عليه - فى أواخر عمره - العمل ككاتب أجير عند تجار كانوا من قبل زملاءً له ، وهو ما جعل الأسرة كلها تحيا بمشقة بالغة ، وتنتقل من بيت إلى بيت سعياً وراء المسكن الأرخص وهرباً من توقيع الحجز على منقولات البيت ، والذى فرض على الأم بالذات أعباءً جساماً فى الحفاظ على مركب الأسرة الضعيف هذا فى مواجهة أنواء الحياة دون تذمر أو شكوى ... وعندما يذكر ذلك كله فكأنما ليؤكد لنا على مسئولية الأم وقدرها فى الحفاظ على مركبهم الواهن هذا ، وليبرهن من جديد على تلك القدرات الطبيعية الكامنة لدى الأم على صنع الحياة والحفاظ عليها رغم كل شئ . والحاصل أن الأب - الذى استجمع فى شخصيته ملامح أهل الصعيد بكل ما فيهم من قيم الصلابة ، والاعتداد بأخلاقيات الرجال ، والانكسار المدوى - كانت نهايته حزينة ، أما الأم - التى تمثلت فى شخصيتها قدرة أبناء الدلتا والإسكندرية على صنع الحياة ، وتطويع الوجود الذاتى لمتطلبات الوجود الموضوعى القهرية ، والتى كانت نزوعها الحسى واضحاً ، وشغفها بأشياء الحياة طبيعياً ، ومرونتها النفسية أصيلة - فقد نجحت بالفعل فى القبض على هدفها بشدة ، وقادت مركب أسرتها الواهن إلى أبعد من شاطئ واحد للخلاص . وهو ما لم تشارفه إرادة

الأب ، مع كل التقدير من الابن لشرف وجلال الانكسار الفروسى النبيل . ولابد أن هذه المقارنة كانت تتجذر فى صمت داخل لا شعور الابن ، وعلى نحو يومى ومتواصل تغتذى من الأحداث الصغيرة أو العاتية التى تهز مصير هذه الأسرة هزاً .

وأنا هنا لا أرتضى تفسيراً سهلاً وقريباً لغوامض عديدة فى حياة وكتابات إدوار الخراط . تفسير يشير إلى نوع من التثبيت الأوديبى بالمفهوم الفرويدى ، عاشه إدوار وارتهنت مسارات حياته النفسية به منذ الطفولة وربما حتى اليوم . وحتى مع افتراض صحة هذا التحليل ، فمن المنطقى أنه يعجز عن أن يفسر لنا - وحده - الكثير مما يُشكل علينا . والحال أننى أرى هذه الزاوية للنظر إلى ذاك المشهد الحياتى والأدبى المعقد ، ليست عارية من الحقيقة ، إذا ما حاولنا إلقاء المزيد من الضوء على مواضع غير قليلة فى كتاباته خاصة ، منذ «حيطان عالية» وحتى « أمواج الليالى» .

وفى مجموعته الأولى «حيطان عالية» نقرأ قصة بعنوان «الشيخ عيسى» ربما كانت أولى قصصه التى وصلتنا على الإطلاق ، فهى مكتوبة كما هو مثبت سنة ١٩٤٣. وتعكس هذه القصة قدراً من الارتباك النفسى لكاتبها الذى لم يتجاوز عمره وقت كتابتها السابعة عشر . تظهر القصة نوعاً من الصراع الدموى بين أب مشبع بسلطة الأب الكلية ، وبين ابن ضج تماماً من هيمنة هذه السلطة الأبوية ، وأعلن تمرده وتحديه . أما موضوع هذا الصراع فهو تلك المرأة التى رغبها كل منهما لنفسه ، ويحسم الكاتب الشاب هذا الصراع بفوز الأب بالمرأة التى تعلن للابن احتقارها الصريح لتردده وعجزه عن حماية حبهما المشترك ، مما يضطر الابن إلى ترك القرية والهرب بعيداً .

وقد كنت حريصاً على سؤال الأستاذ الخراط عن الجذور المباشرة لهذه القصة ، غير أنه أجاب عن سؤالى بأنه لا يتذكر - وهو صاحب هذه الذاكرة الخصبة - من أين استمد موضوعها ، وقد لا تعنى هذه القصة شيئاً دالاً بذاتها ، غير أننا حين نضع هذا الصراع من أجل المرأة المشتركة بين الأب وابنه - فى سياق أوسع نسبياً تنتظم فيه شواهد أخرى من كتاباته ، فربما استضاءت لنا فضاءات نفسية وتعبيرية لدى كاتبنا ، واتضحت الأمور المشكلة فى كتاباته بعض الشئ .

وهكذا فإنه فى المتتالية القصصية الأخيرة "أمواج الليالى" وتحديداً فى قصة "شوارع موحشة" لن يكون مفاجئاً لنا الآن أن يظهر هذا الابن فى شيخوخته وهو يسعى - لا يزال - لشراء مقبرة خاصة بالأسرة فى الشاطبى ، قاصدا نقل رفات أمه إليها ، حريصا على الإعلان بإنها المقبرة التى سيأوى إليها - إذ كان حسن الحظ - بجانب أمه .

وفى موضع ما من "رامة والتنين" تذكر رامة لميخائيل أحد عشاقها ، وتروى كيف لعبت أمه دوراً (خاصاً) فى حياته ، وكيف أن تعلقه بها وبحثه الدائم عنها قد جعلاه يفشل فى زيجاته المتعددة ، وميخائيل - الذى اعتدنا منه ألا يدع شاردة أو واردة تصدر عن رامة دون أن يخضعها لتحليلات وتفسيرات وتأويلات من زوايا لا حصر لها - يصمت هنا صمتاً غريباً ، ومرة أخرى يضعنا هذا الصمت الاستثنائى فى موقف محير .

أما إذا رجعنا ثانية لذلك الإستشهاد الطويل فى الفصل السابق ، واستعدنا ذلك الجو النفسى الذى ألقى بظلاله على جلسة الحكى عن تجربة تعميد الأم لوليدها بالدم فى القطار ، فإننا سنعيش مع راوينا ما هو أبعد من مجرد الإنصات لذكرى طفولة بعيدة مشابهة وسنرى نوعاً من التوحد أو التماهى بين الراوى الذى ينصت للحكاية بشغف ، وبين الطفل الصغير (ميخائيل) الذى تضمه الأم لصدرها ، كما لا يفوت الراوى أن يقرر لنا . وهو تمام يأخذ شكلاً صريحاً أحياناً ، كما يروى فى فقرة سابقة مباشرة :

انفتح الباب فجأة بينما العالم يدور ويميد وينهار من حولى وكأنما تنفتح تحت قدمى هوة فاغرة الأغوار مظلمة ، وقبل أن أراها سمعت صوتها الخفيض المبطن بشهوية خاصة :

- باسم الصليب وشارة الصليب ، اسم الله عليك وعلى أختك ، مش تحاسب يا خوي ؟

كلمات أمى عندما كنت أقع على الأرض فى طفولتى ، وأتساءل دون كلام - من أختى؟ وما شأنها هى إذا وقعت أنا ؟

ولكن الصوت كان فيه مع ذلك من الحنو والخفوت الأنثوى ما افتقدته فيما أعرف من صوت أمى المشبع بسلطة الأم وانفرادها بابنها ، مع اللهفة المشتركة(٢) .

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو : كيف تم بسرعة هكذا استدعاء صوت الأم من أعماق الذاكرة الشخصية ليأتي وهو مشبع بسلطة الأم وانفرادها بابنها ، رغم ما في صوت تلك المرأة الأخرى من حنو وخفوت أنثوي يفتقده فيما يعرفه من صوت أمه ؟

أو لم يكن الأقرب هنا إحالة هذه العلاقة العابرة بينه وبين تلك المرأة إلى مستوى آخر تلتقي فيه فورة ذكورته الشابة مع حنوها وخفوتها الأنثوي بشكل عفوي ، وكما حدث لنا دائماً ؟

ولكن قبل التورط في إجابة سريعة ، يتوجب علينا الإبحار إلى ما هو أبعد وأشد خطراً ، ولنتابع معاً هذه العلاقة الخطرة حتى نهاية الذكرى :

عندئذ فقط رأيت أن ثديها الأسمر الغض كان في فم ابنها طول الوقت يمصه بصوت مسموع ونهم راضٍ مستريح ، وهي تسنده إلى حضنها وترضعه بحركة فطرية ليس فيها أدنى شبقية ، وكلها شهوية مع ذلك ، ورأيت ثم ندبة طولية رقيقة على استدارة النهد الطرية ، أكثر بياضاً ، قليلاً ، من لون الجلد الخمري الناعم المسّود .

وأثارني الصليب الذهبي الدقيق النائم على الوهدة الخفية من منبت النهدين ، كان النداء يأتيني من الخارج : "نواعم يا غريبة" وكانت الغرفة دفيئة وخمة نصف معتمة نصف منيرة تهتز الظلال فيها في أول الصبح الباكر الغابر الحاضر والمطر يتقطر على خشب الضلف الموارية بصوت رتيب واضح البلل ، وكانت أمي نائمة ما زالت ، ولم يكن أبي هناك ، فأين كان ؟ هل كان محبوساً في تلك القضية التي لم أعرف عنها إلا بعد موته ؟ وهل كانت أختي عايدة هي التي تضمها أمي إلى صدرها ، رضيعاً ما زالت ، دقيقة الجسم وسمراء مغضنة الوجه وأحبها منذ شهورها الأولى ؟ هل كنت صغيراً إلى ذلك الحد ؟ كم ؟ ثلاث سنين ؟ أممكن ؟ أم أن تخاييل الذاكرة الطفلية تلعب بي ؟ طعم "الغريبة" الحلو الدسم وهي تذوب في فمي وتملؤه بلدونة لبنية وعجينية متماسكة وفيها ذرات محسوسة من الدقيق المسكر المحمص المخبوز المعطر بماء الورد[٣] .

إن هذه الفقرة الكاشفة تتضمن أشياء ذات دلالة بالغة في سياق تحليلنا هذا فهي :

أولاً : تشير بوضوح إلى نوع من الطلب الحسى المتبادل بين راوينا وتلك الأم الأخرى ؛ وبالنسبة للمرأة فإن طلبها الحسى ذاك يصدر على شكل (حركة فطرية ليس فيها أدنى شبقية؛ وكلها شهوية مع ذلك) كما يقرر لنا الراوى الذى يبدو فى مسيس الحاجة لهذا التبرير . وليس لهذا التبرير سوى دلالة واحدة تتمثل فى قبول الراوى لتلك الأم باعتبارها أمه هو نفسه التى لا يمكن أن تنصب له أبداً شركاً أنثوياً من هذا النوع . ولكى يؤكد الراوى مزيداً من التأكيد على هذا الطلب البرىء من جانب المرأة فإنة يذكر كيف أثاره صليبها الذهبى بين منبت النهدين . وكان الأقرب إلى الطبيعة أن تثيره (الوهدة الخفية من منبت النهدين) لا الصليب النائم عليها . ولكنه يفضل نوعاً اخر من الإثارة ؛ أقصد الإثارة العاطفية والذهنية التى تعود به مباشرة إلى أمه . فالصليب دائماً هو الشارة الدالة على الأم الحريصة على بعثه الأخلاقى ؛ كما أن نهديها وحدهما القادران على مدّه بسُلافة الحياة .

وينقسم هذا الاستشهاد - زمنياً ومكانياً - إلى فقرتين لا فاصل ظاهر بينهما ، وإنما نعرف هذه النقلة فى الزمان والمكان فقط عبر متابعة السياق العام للحكاية " وتبدأ الفقرة الثانية من قوله (كان النداء يأتينى من الخارج ؛ نواعم يا غريبة) ونلاحظ فى هذه الفقرة أن التماهى بين أم الراوى وتلك الأم الأخرى قد أصبح عضوياً وكاملاً .

ويؤكد ذلك منطق السرد القصصى .

ثانياً : يقودنا هذا الطلب الحسى والنفسى المتبادل إلى ملاحظة غياب الأب . ويقرر الراوى - فى واحدة من أشد جُمل الفقرة و ضوحاً -(لم يكن أبى هناك) ثم يتساءل (فأين كان؟) . ورغم أنه لا يعرف كم كان عمره وقتها بالضبط ؛ فإنه يعرف أن أباه كان غائباً؛ وأن أمه وأخته الصغيرة كانتا حاضرتين . ولاتفوتنا ملاحظة مشاعره تجاه هذه الأخت الصغيرة حيث تأخذ انعطافاً أبوياً غير خافٍ؛ فى غياب الأب الحقيقى .

أكرر إننى لا أحاول البرهنة على وجود نوع من التشبيت الأوديبى ؛ رغم أن الأمر يغرى بذلك وأنا موقن أن هذه الفكرة وإن كانت كاشفة ؛ إلا أنها لا تكفى وحدها لتقودنا عبر متاهة العلاقات والروابط التى تقوم بين الابن والأم فى ظروف معقدة ومتباينة يصعب الإحاطة بها ، كما يستحيل اختزالها إلى مجرد حالة سريرية .

مثلاً هناك مستوى مغاير تماماً - مستوى الوعى النظرى - حيث نجد كتابات إدوار الخراط تستدعى الأم كعنصر إيجابى وفعّال فى حفظ الحياة ومنح الخصوبة كما هو معروف فى الفولكلور المصرى .

هذا الانشغال الواعى باستدعاء إيزيس والعذراء على وجه الخصوص ؛ فى مواضع كثيرة من روايتيه» رامة والتنين » « والزمن الآخر » يعكس مفهوماً حضارياً وتصوراً دينياً وأخلاقياً غير شخصى لدور الأم فى صياغة وتكوين حياة أبنائها ، ويتجاوز تلك العلاقة والحالة السريرية التى أشرت إليها منذ قليل

وفى موضع لاحق من هذا الكتاب سأحاول تحرّى هذه الجذور العميقة لسيدة الزمن الآخر؛ والتى بحث فيها الكثيرون عن الأم - السيدة فى حياة إدوار الخراط .

أما ما نعرفه حتى الآن فهو ذلك الحضور الأمومى الطاغى فى حياة كاتبنا . وهو الحضور الذى فرض نفسه عليه بصراحة وشدة أحياناً ، كما تسربل بأردية حريرية - مرئية على كل حال - فى معظم الأحيان .

ولنتقدم خطوة أخرى للأمام .

٣ ـ عطش المعرفة المحرق

لعلها من أمتع التجارب المعرفية ، تلك الرحلة التى يقطعها البحث سعياً وراء العوامل المؤثرة فى سنوات التكوين الأولى ، والتى ساهمت وتساهم فى تشكيل إتجاهات الوعى والشعور الأساسية لدى إدوار الخراط منذ الطفولة المبكرة وحتى اليوم .

وربما تقترن هذه المتعة – فى بعض المراحل – بقدر من وضوح الرؤية والسهولة النسبية ، بسبب من فيض الصور والذكريات التى يقدمها إدوار عن نفسه ، كشواهد وعلامات دالة على طريق تطوره الفكرى والنفسى والروحى معاً . ومع ذلك – أو ربما بسببه – يتوجب علينا محاذرة الوقوع فى فخ ما يرويه الآخر عن نفسه بكل اليقين ، ليس لأنه غير صادق بالضرورة ، ولكن لأن الذاكرة – مهما كانت فى خصوبة ذاكرة كاتبنا – انتقائية دائماً فضلاً عن تلك العمليات النفسية والعقلية المعقدة التى تساهم فى أن يلتبس بوعبنا ما قد حدث بالفعل ، مع ما كنّا نأمل حدوثه ، أو حتى ما كنّا نرهب حدوثه . ومرور الزمن هنا يحيل عمليات الاستعادة للصورة والخبرة الماضية إلى نوع من التدعيم أو التعزيز للخبرة ، لاكما قد حدثت بالفعل ، وإنما وفقاً لفكرتنا عن حدوثها .

وقد لاينطبق هذا الاستدراك البحثى بحذافيره على الحالة التى أعرض لها هنا ، إلاّ فى حدود هامشية تماماً لا مفر من تشوهاتها كاستثناء هيّن ، خلال عملية إعادة تخليق الخبرة سواء بالرواية الشفاهية أو المكتوبة . ويقينى أن إدوار الخراط لأشد منّى حرصاً على اقتناص ذلك المنفىّ ، والضارب فى القدم ، والغائر بعيداً فى أعماق النفس ، أملاً فى بلوغ حقيقة يرتضيها عقله الفلسفى المتعقل والشكّاك ، ومهما تسبب له من شقاء نفسى وحيرة عقلية .

لقد كانت سنوات التكوين الفكرى والنفسى لإدوار الخراط كثيفة فى خبراتها ، عميقة فى تأثيراتها ، ممتدة فى الزمن منذ البدايات المبكرة لتفتح وعيه كطفل مطارد بشبح الموت وأشواق القداسة ، وحتى نهاية العمر . وأنا إذْ أضطر إلى أن أقيم حدوداً متوهمة من السنين عند تتبعى لمراحل التكوين ، مقتفياً أثار العقدين الأولين من عمره بالذات ، فإننى أدرك أن

تلك الحدود المصطنعة لا وجود لها إلاّ فى عقلى الذى يحاول إيقاف تيار الخبرة السابح عبر الزمن المفتوح ، وتثبيت حركة الوعى الإنسانى حيث يستحيل التثبيت ،

وعليه فإن النتائج التى ستتبدى لنا فى نهاية كل مرحلة ينبغى ألا نعتبرها نهائية ، ولنقبل بها - هى أيضا - بكل الحذر والتحفظ الضروريين .

منذ بداية الرحلة ، ومع خيوط الضوء الأولى لفجر الطفولة ، كان الفكر الأرثوذكسى يضع اللبنات الأولى لهذا البناء العقلى والشعورى الشاهق . وسيبقى حجر الأساس قائماً عبر الزمن القادم كله ، ومهما تغير شكل الهيكل المرفوع عليه . أما استمراريته فمرتهنة لا بضرورة معرفية وحسب . ولكن بضرورة وجدانية وأخلاقية بالأساس . وفى أرض الميتافيزيقا هذه يكمن البعد المطلق للمسألة .

فى سن الخامسة تلقى الطفل إدوار أول دروسه فى القراءة والكتابة . كان ذلك فى مدرسة تُسمى « روضة الكرمة القبطية » فى حى « غيط العنب » بالإسكندرية . أمّا « غيط العنب » فلم يكن بة عنب ولا كروم ولا رياض ، وإنما كان مستعمرة لرقيقى الحال من العمال والحرفيين وصغار التجار الذين ينتمون - فى غالبيتهم - إلى الشرائح الدنيا من البرجوازية المدينية الصغيرة ، والتى كانت تمتد أصولها - فى الغالب - لصعيد مصر . وكان يسكن هذا الحى عدد غير قليل من الأسر القبطية التى اعتادت ممارسة حياتها الدينية والاجتماعية بشكل طبيعى فى تلك الأجواء الاجتماعية التى برأت - إلاّ فيما ندر - من النعرة الطائفية الصريحة أو التعصب الدينى المذموم . ومع هذا فقد كان طبيعياً كذلك ألاّتتحرر هذه الأسرة القبطية كلّية من تحفظ الطائفة الدينية التى تمثل الأقلية فى المجتمع ، ومن انسحابها نحو أجوائها الداخلية الحميمة ، حرصاً على ثقافتها ومقومات وجود هويتها الخاصة ، فى مواجهة المد الطبيعى للثقافة الإسلامية السائدة .

ويتذكر إدوار الخراط أن طفولته كانت تمتد من جامع سيدى كريم ومولده بغيط العنب من طرف ، وحتى دير الملاك ميخائيل بإخميم ، من طرف آخر . وأن هذه الطفولة كانت تتردد بين صوت الشيخ رفعت الحلو القوى وهو يقرأ القرآن فى رمضان قُبيل أذان المغرب ، وبين صوت « مس كاترين » المرنّم العذب . وهى تُنشد الأطفال فى مدرسة الأحد بمبنى « الكرمة الأولية القبطية الأرثوذكسية » كنز مجد فى السماء كنز مجد فى السماء .

٥ ـ يقين الكتابة

أزعم أن إدوار الخراط كان مُعَدّاً داخلياً - ومنذ سنوات بعيدة خلت - كى يبلغ هذه القطيعة مع الماركسية كأيديولوچيا اجتماعية ذات طبيعة دوجماطيقية ، على نحو ما ظهرت له وقتها . وما كانت تلك الاكتشافات عن الرجال والمبادئ ، والتى شرعت فى زلزلة معتقداته الرومانتيكية الشابة ، بأكثر من مجرد مناسبة ، أو تعلّة كى يبرّر أمام نفسه - بالأساس - موقفه المضُمَر والمنطوى على رفض ذاتى ، لا عقلى للإيديولوچيا الاجتماعية بعامة .

ولا أعنى بكلامى هذا أن موقفه الأخير بعد خروجه من المعتقل ، كان إرتكاساً أو نكوصاً- كما أشيع عنه وقتها - إلى نوع قديم من إيديولوچيا الخلاص الدينى الفردى كما يؤمن بها وتدعو إليها المبادئ المسيحية الأرثوذوكسية ، وإنما أرى موقفه ذاك كحركة فى اتجاه المستقبل - أعنى مستقبله كإنسان وككاتب معاً - وكأملٍ فى استشراف نوع مغاير من إيديولوچيا ذاتية ينهض فيها بأداء كافة الأدوار المقبولة من وعيه ، وفاء بحرية فكر متخيلّة ، وسعياً وراء استقلالية شعورية لا وجود لها إلاّ فى أشواقه الخاصة بتمرده الوجودى .

إن إدوار الخراط لا يُمكنه مواصلة الحياة دون أمل فى استشراف منطقة إيمان ما ، مهما تسلطت عليه شكوكه العقلية وهواجسه النفسية . وإذا كان ذلك هو دافعه الأعمق لولوج عالم الانتماء الحزبى ، والانغمار فى خضم تجربة العمل الوطنى الثورى ، فإنه كذلك دافعه الرئيسى كى يُنهى شهر عسله القصير مع العمل التنظيمى الملتزم والملُزِم ، حين بدا له ذلك العمل وكأنه يعوق حركة الروح فى سعيها الدائب لحرق العقائد المذهبية ، مرّة بعد أخرى ، وصولاً إلى يقين شعورى وفكرى خاص ، وبكل الحرية الممكنة .

وعلى الجانب الآخر من المسألة ، فإنه من المفيد التذكير بأن تجربة الأحزاب والتنظيمات الشيوعية المصرية - وبخاصة خلال عقدى الأربعينيات والخمسينيات - لهى فى حاجة ماسة إلى بحث جاد وعلمى ، يستجلى جميع غوامض تلك المرحلة ، ويتعرف على مكمن الخطأ وراء تفتت وتبعثر تلك القوى التقدمية التى عجزت - رغم نضج الشرط الموضوعى للثورة -

عن تكوين حزبها الثورى ، ليكون طليعة العمال والفلاحين المصريين فى صراعهم الطبقى والوطنى ضد الإقطاع والبرجوازية والاستعمار العالمى .

وبالرغم من أن هذه قضية أخرى ، فإنها ألقت بظلالها الخلافية - بل والاتهامية كما أشرت من قبل - على الشخص موضوع هذه الكتابة ، منذ مطلع الخمسينيات وإلى اليوم . ومن هذه الزاوية الشخصية تحديداً ، أزعم أن محنة فشل التجربة الثورية للأحزاب والتنظيمات الشيوعية المصرية ، كانت لها بعض النتائج الجانبية الحاسمة بالنسبة لمستقبل إدوار الخراط كإنسان وكاتب .

واعتباراً من تلك المرحلة ، سيتجلى لنا سعى إدوار لتحقيق أيديولوچيته المستقبلية الخاصة ، أعنى يقينه العميق بقدره ككاتب ، وبكل ما يقتضيه هذا القدر من محَددات وشروط وجود مغايرة لتلك التجارب الإيمانية الدينية والاجتماعية ، والتى عبر جحيمها من قبل أملاً فى بلوغ مطهره الخاص الذى بدأ يلوح له فى أفق وعيه أوضح بكثير عن ذى قبل .

كانت الكلمة - ومنذ البداية - حاملة ليقينها المؤثر والممتد فى حياة الصبى والمراهق كما عرفنا ، وهكذا أنظر إلى شغفه بالقراءة ، حيث يكاد يأخذ أبعاداً غير مرتبطة - بالضرورة - باحتياج عقلى ينمو ويتطور على نحو طبيعى ومتّزن . وبتعبير آخر ، فقد كان شغفه بالكلمة المكتوبة يدخل فى دائرة الاحتياج النفسى - أكثر منه العقلى - لصبى كانت معارفه تنمو بمتوالية هندسية ، حين كان عمره يمضى بمتوالية حسابية كباقى أقرانه . وفى هذا السياق ، كان من المنطقى عند لحظة ما ، أن يخلق هذا التقديس للكلمة المكتوبة هاجسه الرامى إلى محاولة إيجاد وتشكيل مثل هذه الكلمة المقدسة ، وبخاصة لدى صبى ممتلئ بقناعة ذاتية عميقة بأنه منذور لدور جليل ، كما عرفنا من قبل ، ولعل هذا ما يفسر لنا - وإن بشكل جزئى - ما كان يقصده إدوار بردّه على سؤال صحفى يستعلم عما لفته إلى الاهتمام بالقصة القصيرة ، قال :

لم تكن القصة شيئا خارجيا عنى يلفت اهتمامى بها شئ ما ، ماذا يمكن أن يلفت اهتمامك بالحياة ، إلا أنها حياتك نفسها[١] .

فمنذ إشراقة الوعى الأولى سنلقى الكلمة وقد ارتبطت بالحياة لديه ارتباطاً وثيقاً ، وذا معنى خاص جداً فى نفس الوقت . فعند البعض - ومنهم إدوار - قد تظل تفصيلات الحياة

الشخصية والأسرية والمجتمعية ، مهما بلغت كثافتها ومصداقيتها ، غير حائزة بذاتها لجدارة الانتساب للحياة لدى المتأمل – المعَايش . ولكى تغدو مستحقة لذلك ، فلا بد لها أن تمر أولا عبر تجربة خاصة من التأمل والتصفية واستقطار الخلاصة الفكرية التى هى بمثابة عصارتها ونسغها الداخلى . عندها فقط تبدأ تلك الحوادث والتفصيلات الواقعية تحيا فى الداخل فعلياً ، وعبر عمليات طويلة ومعقدة من الاسترجاع فى الذاكرة ، أو الاستقدام فى الحلم ، أو هما معاً فى الفن . ولعل هذا الدرب الطويل من العمليات العقلية والنفسية المركّبة هو ما حدا بالبعض الى إطلاق الحكم المعروف والقاضى بأن من يكتب حياته لا يعيشها ، دون أن يكون العكس صحيحاً بالضرورة .

ولكن دعونا لا نستبق الأحداث بالقفز فوق القضايا ، ولأبدأ من البداية .

وكانت البداية فى حوالى العاشرة من عمره عندما بدأ الصبى يوظّف مهاراته الوليدة فى القص ، ويستخدم رصيده من الأفكار والصور التى استقاها من قراءاته الكثيرة السابقة ، فى إعادة تشكيل تلك الخبرة الأولية بأسلوبه الشخصى ، وهى بداية طبيعية تماماً – كما نرى – من الناحيتين الفكرية والتكنيكية ، مثلما تكون عمليات الكتابة من (الذاكرة الأدبية) ، وهى التجربة التعبيرية التى يمر بها كل إنسان تقريبا فى مثل تلك المرحلة العمرية ، أو عقبها بقليل . ولعلنا نذكر فى هذا السياق ، قصّة الطفل ابن العاشرة عن المحارب الحبشى الشهيد، وكيف نجحت القصة فى إثارة تعاطف الأم التى انخرطت فى بكاء مرّ ، ظناً منها أنها قصة حقيقية لا متخيّلة ، ويشى هذا التأثير العاطفى القوى الذى مارسته القصة على الأم – كقارئة أولى – بنجاج بدائى حققه الصبى الصغير فى أولى تجاربه مع الكلمة . واعتباراً من تلك اللحظة ، أخذ هاجس الكتابة ينمو ويتطور لديه بقدر أكبر من الثقة بالنفس ، وكان منطقياً تماماً ، أن تجئ كتاباته خلال تلك المرحلة – والتى استمرت لسبع سنوات أخرى قادمة – شيئاً يجمع بين التأملات الذاتية والشعر ، والتهويمات الرومانتيكية :

عن رعاة وجوّابين على سفوح الأوليمب وفى وادى النيل ، وسقوطهم بين آلهة الحب والقدر من ناحية ، وبين أشخاص نصف أسطورية ونصف إنسانية لهم أسماء مثل « أوزيريس » و«الموت» و«الملاك» و«الشيطان» وهكذا . وجاءت بعدها

«قصص» عن فنانين تحترق بهم معابد أوثانهم وفلاحين يعزفون الناى على شط النيل ويغوصون مع الجنّية فى عالم سفلى مضئ »(٢) .

وبالإضافة إلى تلك المحاولات القصصية ، كانت له محاولات عديدة مع الشعر ، والتزمت تجاربه الشعرية فى البداية بالوزن والقافية ، كما غلبت عليها رغبة فى التفاصح ، وغرقت فى تعبيرات طفلية وعاطفية . ثم بدأ يكتب شعراً مرسلا يقلد فيه شعراء مدرسة أبولو وبخاصة إبراهيم ناجى المفضَّل عنده ، وبعدها جاءت محاولاته لكتابة الشعر المنثور المتحرر من كافة القيود الشكلية متأثراً بالشعر الإنجليزى الذى مثَّل دائما نوعاً من المرجعية الفنية بالنسبة له .

وبكل أسف ، فإنه ما كان بمقدورى أن أطلّع على تلك الكتابات المبكرة ، التى ربما استمدت قيمتها بالأساس من كونها تعبيراً ملموساً وحارقاً عن فيض التأملات والأشواق والاستيهامات والأسئلة التى كابدها إدوار المراهق المشتعل بحريقه الداخلى فى تلك المرحلة الخطرة من عمره . ففى منتصف ليلة لا تُنسى ، قرر إدوار أن مرحلة كاملة من العمر قد انقضت وبغير رجعة ، وأن طفولة الرمانتيكية قد انتهت إلى الأبد ، ومتمثلاً التجارب المشابهة لشعرائه الرومانتيكيين المفضّلين ، ممن يحملون ناراً مستعرة فى داخلهم ، جمع إدوار كتاباته القديمة كلها وأضرم فيها بعضاً من ناره ، وكأنما فى طقس ذى طبيعة خاصة(*) .

وبرأيى أن تلك التجربة - وبرغم الطابع الرمانتيكى الواضح الغالب عليها - يمكن اعتبارها بالفعل علامة فارقة بين مرحلتين فى رحلته مع الكتابة ، حيث غدا من اللازم أن يتوقف ذلك الانديباح السريع نحو مستنقع الرومانتيكية ، ويبدأ مرحلة أخرى للتعرف على الذات والعالم بعيون واقعية جديدة ونظرة صريحة . ولأنه مراهق رومانتيكى طُهرانى ، لا يزال يبغى دخول ملكوت عالم الأشياء والكلمات الواقعية ، فقد كان طقس العماد لازماً من جديد ، ولأنه مشتعل بالكلمة التى يحملها فى قلبه ، فقد جاء عماده هذه المرّة بالنار لا بالماء ، وشتّان الفارق بينهما .

(*) فى عام ١٩٩٦ ، وبعد الانتهاء من كتابة هذه الدراسة بأربع سنوات كاملة ، صدرت لإدوار الخراط المجموعة الشعرية الأولى بعنوان « طغيان سطوة الطوايا » متضمنة بعضاً من قصائد الصبا المشار إليها ، والتى أفلتت من طقس الحريق بمصادفة لم أعلم بها إلاّ متأخراً كثيراً !!

ولسوف يظل عماد النار ذاك الذى حدث فى ليلة بعيدة منذ قرابة نصف قرن ، يسم حياته القادمة كلها بميسمه المحرق الخاص .

وهكذا ، وفى سنته السابعة عشرة تقريباً ، انتهت ما أسمّيه (الكتابة من الذاكرة الأدبية) ، وليبدأ على الفور مرحلة جديدة يمكن أن أطلق عليها اسم (الكتابة من ذاكرة الروح) .

ونحن نعرف أن مجموعته القصصية الأولى «حيطان عالية» الصادرة عام ١٩٥٩ تضم مجموعتين متمايزتين من القصص : الأولى وهى المكتوبة مباشرة بعد طقس العماد الجديد ذاك ابتداء من ١٩٤٣ إلى ١٩٤٥ ، أما الثانية فقد كتبت بعد ذلك بحوالى عشر سنوات بين عامى ١٩٥٤ ، ١٩٥٥ . وتضم قصص المرحلة الأولى من « حيطان عالية » نماذج مثل « فى صيف يوم حار » و « الشيخ عيسى »، وهى نماذج قصصية لا أستطيع أن أخرجها كلّية من دائرة الرومانتيكية ، وإن كانت تشى بجهد كبير يُبذل كى يقترب بها كاتبها من هذه الخصائص الفكرية والتعبيرية الناضجة والتى تغدو أكثر اكتمالاً ووضوحاً فى المرحلة الثانية من المجموعة .

إن (الكتابة من ذاكرة الروح) تعنى أن الكاتب قد بلغ سن رشده التعبيرى ، وأنه صار يحمل فى داخله ميراثا خاصاً من الصور والأصوات والروائح ، وعالمًا غنيا وفريداً من الشخصيات والأفكار والإنفعالات والرؤى . وأنه قد بدأ يعى - وإن على نحو جنينى - دوره الشخصى وموقعه الخاص داخل هذه الفيوض من المؤثرات والمعطيات والهموم التى تزحمنا بها الحياة .

وانطلاقاً من هذا الإدراك الأولى تبدأ عمليات طويلة ومعقدة من التفكير والتأمل فى محاولة حثيثة لتشكيل تلك الخبرة الوجودية الخاصة به . وحين تشرع هذه الخبرة الخام فى البحث عن جسد تفض نفسها فيه ، يبدأ عندها صراع الكاتب مع أداته ، وعبر عمليات عقلية ونفسية عنيفة ومتواصلة تتجاوز اللغة كونها مجرد أداة ، وتتقدم مركز الوعى يوماً بعد يوم باعتبارها جسم الخبرة ذاتها ، ولسوف تتاح لى الفرصة فى فصل قادم من هذا الكتاب كى أناقش هذه القضية تفصيلياً . وكل ما أبغى التأكيد عليه الآن هو أن (الكتابة من ذاكرة الروح) تعنى أن الكاتب متورط فعلياً فى هذه الشبكة المعقدة من العلاقات بين

الأنا والآخر ، وبين الفرد والمجتمع . وهذا التورط الوجودى فى حمأة الجنس البشرى هو المعبر الوحيد الذى يُقبل عليه الكاتب كى يتخطى حيطانه الداخلية العالية ، ويواصل تقدمه نحو الحياة المشتركة مع إخوته من البشر . ويعرف الكاتب أن تجرع كأس الآلام الواقعية هذه ، هو الشرط الضرورى كى يبلغ قدره ككاتب ، متجاوزاً تلك التهويمات الرومانتيكية ، والمحاولات الفجة للتعبير عن الأشواق الصبيانية ، التى تغلب - فى العادة - على مرحلة (الكتابة من الذاكرة الأدبية) .

واعتباراً من ١٩٤٣ فصاعداً ، سوف نلقى محاولات إدوار الخراط المستميتة للتعرف العميق على تلك الآلام والمباهج الحقيقية ، فى تفصيلات الحياة الواقعية والتى لا نهاية لها من الصور والأشخاص والأصوات ، والتى تغدو فى مجملها - وبعفوية كاملة - رصيداً مضافا يومًا بعد يوم إلى ميراث ذاكرة الروح ا ولسوف تنهل كتاباته على مرّ الزمن من هذا الميراث المتنامى الثمين .

وإذا كانت هذه سمة مشتركة بين الكتّاب جميعاً ، فثمة ما يميز كتابة عن أخرى فى هذا الشأن ، أقصد ذلك الجهد الواعى الذى ينهض به الكاتب لتجريد وتحرير وقائع كتاباته من شبهات التسطيح والابتذال ، ومحاولة الغوص صوب الأعماق البعيدة لاكتشاف تلك السمة الأولية الفريدة الكامنة فى صميم الواقعة الكتابية ، والتى بدونها تفقد هذه الواقعة أهميتها الخاصة وقدرتها على نقل التجربة أو الإيحاء بها .

وأعتقد أن إدوار الخراط كان يعى جيداً هذا الفارق الحاسم بين الكتابة السطحية والكتابة الأدبية الحقة ، ونضوجه الفنى - منذ شبابه الباكر - كان ملفتاً للنظر حقا ، حيث يفصح فى «حيطان العالية» عن هاجسه الدائم للتماس مباشرة مع تلك الواقعة النفسية والفكرية الجوهرية ، واعتبارها همه الوجودى والجمالى الأساس ، ومهما تنوعت وتباينت أشكال تجسده فى وقائع الحياة التفصيلية القريبة ولقد كانت - وستبقى - هذه المعضلة الوجودية موضع تساؤل كتابى له ، لا يُحسم بشكل نهائى أبداً ، بل سيكتشف مع كل محاولة جديدة للكتابة أنه مدفوع لخوض غمار مغامرة أخرى خطرة ، ولا يعرف نتيجتها أبداً ، مدركاً أن :

تجربتى القصصية هى تجربة حياتية أكثر منها تجربة إنجاز وانتهاء ، هى عملية مستمرة ، معقدة بالطبع ، لكنها تيار متدفق فى الزمن لا يتوقف فى المكان - فى غير الورق الأبيض - إلاّ مرات قليلة جداً ، كما رأيت . هى نوع من الفانتازيا المعاشة ، نادراً ما تتخذ قالباً .أوعلى الأصح هى هذا الصراع الدائم بين جريان الحلم والمعايشة ، وثبات التحقيق والتنفيذ ، بين هلامية الخبرة العضوية وصلابة القالب الفنى الأخير . ولست أدرى على التحقيق متى بدأت هذه الثنائية العنيدة التى لم تحل - إذا كانت قد حلت - إلاّ فى تسع عشرة مرّة ، حصراً وعداً(*)، من بين إمكانيات لا تكاد يكون لها عداد تنبثق التجربة من بؤرة تتخلق وتتركز وسط نسيج شامل واحد ، وتنصب فيها روافد من خبرة ما - هى صورة فى الغالب ، صورة ديناميكية تجتذب لنفسها فكرة ، وتشع منها دلالة رمزية ما ، وتتدفق إليها بقوة جذب خاصة بها ، تيارات أخرى ، تكثفها وتؤيدها ، وتقيم حولها بنية عضوية ما ، وأنا بعد لم أمسك ورقة ولا قلماً ، ولكن هناك أحداثاً تجرى ، وشخوصاً غامضة ترود منطقة العمل ، وصوراً تتحرك ، وغمغمات كلمات لها صدى ، وتشكيلات بنائية تقوم ، فى اليقظة ونصف اليقظة ولكنها لن تتوقف أبداً ، وقد تستغرق منى سنوات وسنوات طولاً ، من بين زحام عمليات كثيرة جداً مثيلة لها ، حتى تكاد تنفجر إحدى هذه البؤر انفجاراً ، فأضع لها تخطيطاً ، وأعود إليه ، وأعود إليه ، وأعود إليه ، او أكتبه مرة واحدة وأفرغ منه ، فلا قاعدة هناك فى كيفية حل هذا الصراع بين التخلق والخلق بين التكون والتكوين ، بين التشكل والشكل ، بين المادة الحية والقالب الأخير المحدد[٣] .

ويُلقى هذا الاستشهاد الضوء على قانون بزوغ وتخلق الكتابة عند إدوار الخراط ، باعتباره - وبالأساس - قانون اكتشاف ومن ثم تجاوز ذاك الحاجز الوهمى بين ذاتية الكاتب، وموضوعية الخبرة المكتوبة ، أو بعبارة أخرى بين داخل الكاتب وخارجه على نحو ما اعتاد البعض تقسيم ما لايجوز تقسيمه ، وفصل ما لايمكن فصلّه إلاّ فى عقولهم وأهوائهم النقدية . ويقين إدوار بزيف ووهمية هذه الثنائية العنيدة فى لحظة الفعل الكتابى ، يقابله وعى يأسف لقيام تلك الثنائية فى فكره قبل وبعد لحظات التحقق الكتابية وهو - كعادته - يرقص على

(*) هى بالتحديد عدد قصص مجموعتيه الأولين :
« حيطان عالية » و « ساعات الكبرياء » .

إيقاع تلك الثنائية الوجودية القابضة على المجرى العام لتيار حياته ، وفى نفس الوقت يتوق إلى وحدانية العقل والقلب ، ليس على صعيد توازن الموقف الفكرى الخاص وحسب ، بل وعلى صعيد المعايشة الشعورية الكاملة بين الذات المدرِكة ، والعالم المدرك فى تيار الخبرة العضوية الواحدة ، وما يرتبط بهذه المعايشة من تداع تلقائى وحر لمكونات الصورة التى يُعاد تخليقها فى لحظات الكتابة القليلة ، والتى تنداح عندها تلك الحدود والحواجز القائمة قبلها . وكنتيجة يكون تقسيم النص إلى بنية شكل من جهة ، وإلى خطاب مضمونى أو إيديولوچى من جهة أخرى هو نشاط عقلى متعسف حيث تنتفى هذه الثنائية كلّية فى لحظة الفعل الإبداعى .

ومن هذه الزاوية تحديداً ، أنظر إلى ذلك التطور لهاجس الكتابة عند إدوار الشاب ، كنوع من السعى الوجودى لنفى وتجاوز هذه الإثنينية المفترضة فى روحه بين ما هو داخل وما هو خارج عنه . وبتقديرى فقد منحته وحدانية وتساوق لحظات الكتابة الفعلية القليلة ، من سلام النفس وسكينة الروح والتوافق العقلى ، ما لم يَمنحه سواها من ضروب السعى والحركة الوجودية طوال عمره السابق كله ، وهكذا تصير الكتابة عنده إلى ضرب من أيديولوجيا كاملة مرتبطة دموياً بفكرته الشخصية عن دوره وموقعه من هذه الحياة ، وهو نفس الحل السحرى الذى فشلت أيديولوچيا الدين وأيديولوجيا الثورة فى توفيره لروحه المنقسمة .

والمتقصى لحياته بشئ من الصبر ، سيرى إدوار الشاب وهو يحدس - على نحو غامض - أنه سيُدعى يوماً ما للانخراط فى صفوف الحركة الوطنية الثورية ضد الاستعمار والاستغلال الطبقى معاً . وربما كان يفكر وقتها أن الكلمة - هذه المقدسة الأثيرة - ستتبوأ مكانتها الطبيعية كفعل إيجابى وخلاق للإنسان . غير أنه - وبكل حال - فعل غير مباشر فى وقت يفصح المجتمع فيه عن حاجته الماسة إلى أفعال مباشرة جداً ، بل وعنيفة كذلك . ولا يعنى قولى هذا أنه فقد إيمانه بقدرة وإيجابية وضرورة الكلمة فى أى يوم من حياته ، ولكنى أشير إلى نوع من ترتيب الأولويات موضوعياً ، يستتبعه بالضرورة إعادة تنظيم للقناعات ذاتياً .

ولقد كان قرار إدوار الشاب بالانغمار - إلى حين - فى خضم عمل سياسى ثورى مباشر ، له مبرراته الموضوعية والذاتية معاً .

فموضوعياً رأينا كيف كان المجتمع المصرى فى حالة سيولة وحراك اجتماعى هائلة ، وكان مقبولاً تماماً أن يتم استقطاب أبناء الشرائح الوسطى والعليا من البرجوازية المصرية ، لصالح قضية الثورة الاجتماعية من أجل الاستقلال والديمقراطية والعدل الاجتماعى . ولما كانت الطبقة العاملة المصرية - وهى صاحبة الدور القيادى فى عملية التغيير الثورى نحو الاشتراكية وفقاً للمفاهيم الماركسية - أقل عدداً وأدنى وعياً وأضعف تنظيماً من أن تنهض بمسئوليتها التاريخية هذه ، فقد كانت عملية الاستعاضة عن القيادة العمالية بقيادات من المثقفين والمهنيين والطلاب ، لقيادة الطبقة والمجتمع تبدو كضرورة لامفر من قبولها ، ومهما كانت الاعتراضات عليها ، فهكذا -وكما يقولون - إذا أُعِدّ المسرح ، وهُيئ الدور ، فلابد وأن يوجد الشخص الذى تقع عليه مسئولية لعب الدور ، وسيحكم التاريخ وحده على أبطاله الحقيقيين والمتوهمين على حد سواء .

أما على الجانب الذاتى فقد كان ضرورياً لذلك الشاب الرومانتيكى القديم أن يتحرر من شرنقة الكلمات والأشواق الرومانتيكية الغريرة ، وأن يقذف بنفسه فى خضم بحر الحياة الواقعية العاتى ، كى تصير معرفته عينية ، حية ومؤثرة . وكما كان اشتباكه مع شروط الحياة الاجتماعية القاسية فى سنوات سابقة ، مفجراً لإدراك أثقل وأفدح بالظلم الاجتماعى الواقع على أبيه وأسرته من جراء أزمة الثلاثينيات الاقتصادية الكبرى ، فقد جاء تورطه الوجودى مع الأيديولوچيا الاجتماعية الثورية وحركتها التنظيمية كاختبار جاد وحاسم يحدد موقعه بدقة من هذه الحركة وفقاً لاستعداداته الشخصية ، وقناعاته الذاتية بقدراته وأهدافه .

وهكذا كان إصراره على المضى قدماً حتى نهاية المرحلة كى يتيقن من أصالة الصوت البعيد الذى كان يخايل آذان روحه منذ زمن طويل . فبالرغم من أنه كان يعرفه ويميزه طول الوقت ، إلا أنه اعتاد أن ينكره خوفاً وأملاً . وكان صوته الداخلى يهيب به أن يعرف قدره ، فهو رجل الكلمة لا رجل الفعل ، وأن اندفاعه المقاتل فى روحه المنقسمة ليست فى ميدان المعترك السياسى والثورى ساحات بطولاتها . وما كان بمقدوره أن يمضى أبداً ، متجاهلاً ومنكراً لذلك الصوت الداعى إلى نفى الإحساس المتجذر فى روحه بقدر الوحشة فى الوجود ، والسعى لإيجاد تلك الصلة العميقة بالعالم ، عبر الكلمة .

ويسعى قدر الكتابة هذا إلى تحقيق خلاصه ، ونفى وحشة قلبه فى الكون على مرحلتين غير منفصلتين لا زمنياً ، ولا منطقياً ، ولا شعورياً :

أولاً : معرفة أكمل بالذات وبالعالم ، وما يرتبط بهذه المعرفة من طرح وإعادة طرح السؤال باستمرار ، وليست لهذا السؤال إجابة واحدة ونهائية . وإنما هى عملية تقصٍ جذرية تظل فى حالة عدم اكتمال ضرورى ، وإن كان هناك شوق لاعج لبلوغ اكتمال معرفى ما . ويغلب على هذه المرحلة بالأساس ، الطابع التحليلى .

ثانياً : إعادة التشكيل ، أى محاولة اكتشاف وصياغة تلك العلاقات العميقة الثاوية فى باطن هذه التفصيلات المعرفية الكثيرة ، المتشابهة والمتباينة والتى تخلو من هوية محددة معاً . إنها محاولة إيجاد النظام الداخلى الذى يبعث المعنى فى فوضى حركة الأشياء فى العالم وهذه المحاولة ليست مجرد التعبير عن الرابطة الظاهرية التى تنتظم حركة الأشياء والموجودات المنظورة ، وإنما تتخطى ذلك إلى إمكانية استخلاص وصياغة قانون الحياة العضوى المتغير دائماً واللامحدود .

ويؤكد لنا هذا كله - مجدداً - أن قدر الكتابة هو فى التحليل الأخير ايديولوچيا إيمانية من نوع خاص ، وما كان يمكن أن تكون الكتابة - بالنسبة لتكوين ذاتى مثل إدوار - غير ذلك .

فهو من طبيعة لا يمكنها مواصلة الحياة بغير دين ما يمنحها إحساسها الذاتى بجدارتها للحياة ، التى هى فى أمسّ الحاجة إلى المؤمنين الحقيقيين لاكتشاف معنى الحكمة فيها ، وتنفى العبث واللامعقول عنها ، وهو كما أرى - موقف لا يخلو من التناقض الوجودى المميز له دوماً ، فإذا كان الإيمان هو دافعه ، فإن الشك بقلبه هو هاجسه . ويتلازم الدافع والهاجس فى حياته تلازماً مذهلاً ، مأساوياً ومثيراً .

وعند نقطة ما فى رحلة البحث عن الخلاص فى الكتابة ، سيتجلى سعيه إلى التواصل الإنسانى ، وهدم الحيطان العالية بين الإنسان وأخيه ، ويبرز كأحد الأهداف الكبرى من قيامه بفعل الكتابة . وفى مثل حالته هذه ستنحو العلاقة بينه ككاتب وبين قارئه ، منحى مغايراً لما عرفناه من قبل لدى الكُتّاب الوعاظ أو المحرضين ، ولدى الكُتّاب الآلهة المحيطين بعوالم وفضاءات كتاباتهم إحاطة يريدونها كاملة .

أمّا إدوار الذى ينظر إلى كتابته باعتبارها عملية طرح مستمرة لسؤال قائم وملغز أبداً ،

فإنه سيعتبر قارئه شريكا دائماً له ، وحليفاً ممكناً فى رحلة بحث طويلة عن إجابة شافية لذلك السؤال المشترك بينهما . وهكذا لم يتقدم إدوار الخراط فى مجموعة «حيطان عالية» برؤية مكتملة وجديدة عن الحياة كما لم يعدّ لقارئه فلسفة أو حكمة من نوع ما ، كى يقوم هذا القارئ باستلهامها فيما بعد خلال حركته الخاصة ، فقط كان يأمل أن تساعد قصصه فى الكشف عن تلك الفضاءات الموجودة فى داخله ، وأن تلقى بعض الضوء على هذه الغابات والأحراش العذراء فى النفس الإنسانية ، وفى صميم البنى الاجتماعية التى نحسب أننا نعرفها معرفة تامة . وربما كان ذلك هو السبب المباشر فى أن تأتى «حيطان عالية» كعمل خارج السياق القصصى العربى المتعارف عليه وقتها . وهو سياق حامل لايديولوچيته الاجتماعية والأدَبية الخاصة ، والتى كانت ترى فى المجتمع كياناً وتنظيماً واضحاً تماماً ، وفى الكاتب معلماً اجتماعياً كبيراً ، مزوداً بمعرفة كلية وإرادة ناجزة ، وفى القارئ حليفاً محتملاً ، على الكتابة أن تعيد إعداده وتجيّشه للنهوض بدوره وتحمل مسئولياته تجاه نفسه ومجتمعه .

وبتقديرى أن كل ذلك لا ضير منه ، لولا أنها ايديولوجيا دوجماطيقية تدعّى أحقيتها وحدها فى الوجود ، وتنفى هذا الحق الأولى عن غيرها ممن يعتقدون أن أمر الحياة ليس بمثل هذا الوضوح القطعى ، وأن الصراع بين الخير والشر فى داخل الانسان وبنية المجتمع معاً - وهو موضوع الدراما الكبير - غير منته - ولا محسوم تماماً على ذلك النحو الذى يبشّر به الكتاب والنقاد (الواقعيون الاشتراكيون) .

لقد جاءت «حيطان عالية» ١٩٥٩ لتكون سباحة ضد التيار - كما رأى وقتها بعض النقاد - ولتضع أصحاب نهج وضوح العالم الكّلى وألوهية الكاتب المطلعة ، وشمول الكتابة ، أمام أسئلة عسيرة ، ويعترف إدوار بحيرته كذلك :

ليس العمل الفنى ، عندى على الأقل ، عملاً غائياً ، إرادياً أو لعله كذلك . ولكنى أعترف لك أن هناك تناقضاً أساسياً داخليا يمزق إرادتى فترات طويلة ، شديدة الطول باهظة العبء ، هو تناقض يمكن أن نلخصه فى تساؤل آخر كثيراً ما يمضنى :

ماذا يمكن أن يفعل العمل الفنى ؟ فى عصر تتحول فيه الإنسانية إلى مرحلة جديدة شاسعة الأبعاد هائلة الإمكانيات ، تذهل الفكر بما يمكن أن يحدث فى عصر يملك فيه شخص

ما فى مكان ما أن يدمر كرتنا الأرضية الصغيرة الضئيلة هذه ، غاية الضألة وغاية الصغر ؟ عصر يجمع بين إمكانيات قدر إنسانى لا يتناهى فى الكبر والعظمة ولا يتناهى فى الضألة والحقارة ؟ عصر تتحرك فيه جيوش هائلة لتقضى على الحياة ، وينطلق فيه ناس إلى حواف الكون يكسرون ثقباً فى القشرة الكونية التى طالما حبست الإنسان عصر تحتشد فيه إرادة الملايين من البشر وتؤكد ذاتها فى موجات كاسحة ، وتقهر فيه إرادة الملايين من الأفراد ، ويصبحون بالفعل فتاتاً مسحوقاً لا قيمة له ، ذلك كله يجرى على مستويات أخرى لا شأن لها مباشرة بالفن أو العمل القصصى ، مستويات تكنولوچية ، وسياسية ، واجتماعية ، وعسكرية تتزلزل فيها الأرض كل يوم زلزلات لا تحسب حساباً - بأى حال - لقصة قصيرة ، أو طويلة ، مهما كانت مكتوبة بلغة قوية ، مهما كانت قوتها وجمالها ، لست أقول إننى نفضت يدى أمام هذا التناقض ، أقول فقط أنه تناقض يحُبط إرادتى عن إنجاز العمل الفنى ، فلا أكتب إلا وأنا مدفوع دفعاً ، ومغمض عينى مؤقتاً عما أهدف إليه أولا أهدف إليه ، ما قيمة ما أهدف إليه وما لا أهدف إليه ؟ ذلك كله يسفر عن وجهه المروّع ، مادمت قد التزمت بأننى لا اكتب شيئاً لأسلى أو أعلم ، أو أدعو ، أو أصور وأحلم حلماً . بل مادمت لا أستطيع حتى لو أردت ، أن أفعل ذلك . كأننى أريد للفن أن يفعل شيئا أعظم من ذلك كله بكثير ، أن يقوم بدور النبوة ، أو الفلسفة بمعناها القديم الشامل المستضئ - وكأننى فى هذا القرن العشرين ، فى هذه الرقعة الخلفية من عالم القرن العشرين ، أقول لنفسى : أممكن هذا ؟ وأكتب بين الحين والحين كأننى أجبت على السؤال بالإيجاب ، دون أن أدرى فى أعماق نفسى هل الرد فعلاً بالإيجاب ، أو بالنفى(٤) .

يدرك إدوار الموزّع بين حدين متباعدين للوجود ، أن ذلك التساؤل الذى يطرحه على نفسه مرّة بعد أخرى ولا إجابة نهائية وحاسمة له فى الحقيقة . ورغم إيمانه بقدرة الكلمة الكامنة على تفجير طاقات الإنسان وبعث ملكاته الفكرية والأخلاقية ، وتحرير إرادته من الوهم ، وتعبيد سبل التواصل والإخاء الإنسانيين ، فإن بذرة الشك الفلسفى بعقله تحول بينه وبين بلوغ يقين نهائى حتى بشأن الكتابة ذاتها . وكل ما يستطيع عمله هنا أن يمضى فى سعيه كما لو كان قد أجاب عن السؤال بالإيجاب .

هذه المفارقة الوجودية الصحيحة هي ما تجعل كتاباته كلها من «حيطانٌ عالية» وحتى «أمواج الليالى» تبدو وكأنها تدور حول محور واحد رئيسى ، ومهما تنوعت أشكال وموضوعات هذه الكتابات . ومن هذه الزاوية يبدو لى إنجاز إدوار الخراط الأدبى كله وكأنه كتاب واحد يظل يسطر صفحاته واحدة بعد أخرى ، ويملأ فراغاته اللانهائية ، أملاً فى الكشف - والمزيد من الكشف - لكافة أبعاد وزوايا هذا المحور الأساسى ، هذه المفارقة الوجودية .

ومع كون كتاباته تنويعات على قيمة فكرية وشعورية أساسية ، عبر زمن متطاول ، فإنها ليست أبداً زيادات لا قيمة لها ، ولا استطرادات غير ضرورية بل - وعلى النقيض من ذلك الحكم - هى نصوص جديدة وكاشفة غالباً . وتزداد أهميتها لنا كقراء بسبب من مقدرتها الفنية الفائقة على تتبع مسار حياة إنسان وكاتب بشكل تفصيلى ويومى ، كما تتبعناها منذ البداية كعقيدة فكرية وأخلاقية عامة ، أو كهاجس شعورى غامض ومركب . إن الكتابة هنا هى جسم الخبرة ولحم الفكرة ذاتهما ، المنفلتان من وعينا دائماً بكثافتهما وشمولهما اللامحدود ، وبالرغم من قبضتنا المحكمة على تجلياتهما الأولية . فإذا كنا نعرف ، مثلاً ، منذ سنوات طفولتنا الأولى أنه محكوم علينا جميعاً بالموت الشخصى ، فإن ذاك الإدراك العقلى بالموت كقضاء لا مفر منه ، لا يُقارن أبداً فى تأثيره علينا بكثافة الخبرة الشعورية المرّة التى نكابدها عند فقد عزيز علينا . ومن ثم فإن ذلك الإدراك المجرد لا يكفينا شر مواصلة طرح السؤال حول معنى الموت وغاية الحياة ، طالما نحن أحياء ، وبمعنى آخر فإن إعادة طرح السؤال حول هذه الخبرةالشخصية الشعورية ، لن يكون هنا مجرد تكرار آلى عقيم ، وإنما هو ضرب من ضروب تعميق معرفتنا بالموت ، وإثراء لوجودنا فى الحياة عبر تكثيف وعينا الشخصى بخبرة الموت الخاصة . وهكذا الحال بالنسبة للكتابة ، فهى تنطلق دائما من خبرة أولية بالحياة ، وتظل هذه الخبرة موجودة دائما ، تظهر أحياناً بجلاء كامل ، ويتم تهويمها والتشويش عليها أحيانا أخرى ويلعب الزمن دوراً فاعلاً وحاسماً فى تعميق أو فى تعويق الوعى الذاتى بهذه الخبرة لدى الكاتب ، وهما ما يطلق عليه عموماً عملية النضج الفنى . ولكن الزمن ليس هنا هو الأساس ، فالزمن مجرد مقياس لتواتر حركة احتراق الكاتب بلهيب خبرته تلك . وهذا الحريق الداخلى هو الشرط الضرورى الذى يضع الكاتب وجهاً لوجه أمام

قدره ككاتب ، فإما أن يكون أو لا يكون ، وكثيرون هم الكتّاب الذين لا يطيقون الاستمرار في مواجهة ذلك الاشتعال الذاتى ، والقليلون فقط هم من يثبتون لقدر التحدى ، بلا نهاية . وهؤلاء الأخيرون همْ الكتاب حقاً ، أما الأولون فإنهم مشروعات كتّاب ، اذا جازت التسمية ، أو هم كتاب بالقوة والإمكانية فقط ، إذا ما استعرت هذا المصطلح الفلسفى .

ولقد كانت سيرة الكتابة لدى إدوار الخراط موضوعاً مثيرا دائما للعديد من علامات الإستفهام سواء بالنسبة لمحبى كتاباته أو لمبغضيها على حد سواء . ولعل أبرز ما يميز هذه السيرة ، تلك الانقطاعات الزمنية الطويلة عن الكتابة القصصية ، والسنوات الكثيرة التى كانت تفصل - حتى منتصف الثمانينات فقط ، حيث اختلف الأمر بعدها كلّية - بين كل كتاب يصدر له وآخر .

وقد عرفنا فى موضع سابق أن قصص مجموعته الأولى «حيطان عالية» كتبت على مرحلتين بين ١٩٤٣و١٩٤٤ ، ثم بين ١٩٥٤ و١٩٥٥ وكان نشرها فى ١٩٥٩ ، وبحسبة بسيطة سنجد عشر سنوات انقطاع بين ١٩٤٤و١٩٥٤ ، أى عقد كامل من التوقف عن الكتابة القصصية . ثم جاءت مجموعتة الثانية «ساعات الكبرياء» لتصدر فى مطلع السبعينيات ، وهو ما يعنى ببساطة أن سبع قصص قصيرة - هى كل محتويات هذه المجموعة الثانية - قد أخذت من عمره أكثر من عقد كامل آخر . أما «رامة والتنين» فقد قام بكتابتها على دفقتين زمنيتين بين ١٩٧٣ و ١٩٧٧ .

ولا يعنينى الآن البحث فى تلك الأسباب التاريخية - موضوعية كانت أم ذاتية - وراء تلك الانقطاعات الزمنية الطويلة ، فربما كان بعضها قد اتضح تلقائياً فى مواضع سابقة من هذا الكتاب ، أما بعضها الآخر - وهو الأهم على أى حال - فسأحاول تلّمسه فيما هو قادم من بحث فى سنوات المنفى الإختيارى والهجرة إلى الداخل التى مر بها طوال عقد الستينيات تقريباً .

ولكنى فقط أحب أن أضع هذه الفضاءات الزمنية على محك التمييز الفارق السابق طرحه بين الكتّاب بالفعل والكتاب بالقوة . ولقد كان مقبولا من بعض منتقدى عالم وكتابات إدوار الخراط - قبل الثمانينيات - أن ينظروا إلى تلك الفضاءات الزمنية كدليل إضافى على فقر

وجدب ومحدودية العالم الفنى لكاتب اختار - من وجهة نظرهم(*) - الانعزال عن حركة المجتمع العريض ، والغرق في هموم فردية ذات طبيعة إنعزالية وطائفية واضحة، وهو الأمر الذي يحول - على المدى الطويل - بينه وبين مواصلة الإبداع بسبب نضوب الخبرة الحياتية والفنية ، وعدم وجود روافد مفتوحة تغذى بحره الميت بتيارات البحار المفتوحة والمتلاطمة . ومهما كان نصيب ذلك الإتهام من الصحة أو الخطأ ، فإنى أعترف بأن هذه القضية قد استوقفتنى طويلاً عند قيامى بمتابعة سيرة الكتابة عند إدوار الخراط .

وبتقدمي في البحث فقد تراءى لى مدى فداحة الوهم الذى وقعت فيه عندما تصورت أنه من الممكن أن تكون هناك فراغات إبداعية ، عبر هذه الفضاءات الزمنية المتطاولة لدى كاتب حقيقى كإدوار الخراط ، ومكمن الخطأ فى كونى قد قسمت الزمن الى عقود وسنين ، كما قسمت كتاباته الى قصص ومجموعات ، وأخذت أضع هذا فى مقابل ذاك سنة بقصة ، وعقد بمجموعة ، وهكذا ، وكان الأجدر بى أن أطرح الزمن كله ككتلة واحدة ، وكذلك كتاباته كلها كنص واحد متطاول ، ثم أشرع بالبحث فى نجاح أو إخفاق هذا النص الممتد فى تعميق ارتباطه بتلك الخبرة الأولية ، الفكرية والشعورية ، ذات الصلة الصميمية بالوجود الذاتى للكاتب ، والتى يساعد الزمن - فقط - فى إنضاجها وتكثيفها فنياً ، كما قلت من قبل .

والحقيقة أننا اعتدنا عند البحث فى علاقة الكتابة بالزمن ، أن ننطلق من تصور رائج مفاده أن الكاتب يكتب ، بالضرورة ما يعرفه ، فإذا كانت معارفه تلك غنية وعميقة ، فإن كتاباته ستأتى يسيرة نسبيا ، ولسوف تمضى طويلا بقانون حركتها الداخلية نفسها ، ودون جهد كبير يقوم به الكاتب فى الاحتشاد ، أو فترات طويلة يقضيها فى الإعداد. وربما كان هذا صحيحاً فى الفترة الزمنية الأخيرة من مراحل تخلق الصورة الفنية ، أما قبل ذلك فربما استعصى على الكاتب أن يعرف بالفعل ما يعرفه . أعنى أنه فى الكتابة - كما فى الحياة -

---

(*) يهمنى أن أوضح - بهذه المناسبة - أن كثيراً من الأحكام النقدية - الشخصية والفنية - والتى تروج عن إدوار فى بعض (مقاهى) العاصمة الثقافية ، وبالرغم من تداولها وشيوعها ، فإنها لم تجد طريقها - غالباً - للتعبير عن نفسها كتابياً وبصراحة ، وهو الأمر الذى وضع هذا البحث - أحياناً - فى مأزق توثيقى لا يمكن إنكاره .

فإن هناك إمكانات واحتمالات لا نهاية لها ، كامنة فينا ، وقد لا نعرف عنها الا القليل الطافي ، متوهمين في لحظة ما أن معرفتنا تامة ومحيطة ، ولكن ما أن يبدأ الوجود الخاص لتلك الممكنات في التجسد حتى تنداح في سرعة وعرامة وتصميم كافة أسوار المدركات المنظمة الأولية التي ظنناها ، مرة ، كل الحقيقة ، ولتأخذ مجموعة أخرى من الحقائق - كانت موجودة في عمق ما - في التوالد والتشكل والظهور حتى تصل إلى ذروة ما لتنفجر ، وتعود الدوامة المعرفية من جديد ، وهكذا بلا نهاية . وعلى ضوء هذه العملية المتواصلة دوماً داخل الكاتب ، يغدو الحكم بوجود فراغات إبداعية شاسعة أو ضيقة ، في مشروعه الأدبي الممتد ، مفتقراً إلى الدقة والتحديد اللازمين ، لأن تلك الفضاءات الزمنية القائمة بين اكتمال وتفجر دوامة معرفية وأخرى ، هي فترات الإعداد الضروري التي يحتشد لها الكاتب لتحديد ملامح وهوية تلك الخبرة الغامضة ، والتي يعرفها كهاجس في مراحل التخلق الأولية للصورة الفنية ، أما لحظات الكتابة الفعلية فهي المرحلة الختامية التي تأخذ الخبرة الفنية - المتضحة الآن شيئاً فشيئاً - تفض ذاتها فيها ، في نسق لغوي وبناء إشار ى مجسم . وهي لحظات قليلة جداً ، ولا يتم حسابها - على أي حال - إلا بالساعات والأيام من عمر الزمن .

إن فعل الكتابة هو فعل الحياة ذاتها ، أو فلأقل ، أن الحياة بكل ما يمور بداخلها من حركة لخلق وتكثيف تلك الخبرة الوجودية الشاملة ، ليست شيئاً منفصلاً عن فعل الكتابة هذا الذي قد يجلي نفسه - بكل التركيز اللازم - في ساعات قلائل ، تبدو كما لو كانت مغايرة ومتخارجة عن سائر بقاع مجرى تيار الزمن . ومهما بدت لحظات الكتابة تلك مستقلة وخارجة عن النسق الإعتيادي لحركة أشياء الحياة اليومية للإنسان والكاتب ، فان حركة تخلق واكتمال الصورة الفنية - التي تستوعب أيضاً لحظات الكتابة الفعلية تلك - متواصلة في نشاطها الداخلي العميق ، ومستجيبة دائما لقوانين تجليها الخاصة ، حيث يغدو فعل التدوين أو النقل عن تلك الحركة الداخلية كمحاولة لنظم هذه الحروف الكثيرة المبعثرة ، وللتأليف بين تلك النغمات المتطايرة ، أي كمحاولة لإيجاد نظام تسجيلي خاص بها ، أولا وأساساً . وعن تجربته الخاصة مع هذه القضية يقول إدوار :

انقطعت فترات طويلة عن فعل الكتابة ، بمعنى أن أخط على الورق فعلياً قصة ، ولكني لم أكف حتى في أحلك فترات التردد والحيرة والمحنة عن أن أحيا القصة القصيرة ، فأنا

أحياها قبل أن أكتبها ، وأحياها عندما أكتبها بدرجة من توهج الحياة متوقدة ونادرة ، ومن ثم كما قلت فإن قصصي قليلة ، الحياة دائما ضنينة بلحظات التوهج المتوقدة[٥] .

ويتحدث إدوار عن الكيفية التي تتم عبرها عملية تجسيد فعل الكتابة قائلاً :

أما الآن فأكتب في أية ساعة من الليل أو النهار كأنني أحس أن الزمن لم يعد له عندي وزن ، فكرة هاجس ، حس صغير ، صورة خاطفة تفرض نفسها تصدم الوعي وتشكل نواة أعرف - أو آمل - أنها يوماً سوف تنفجر في أزدهارها الشرس لتصبح قصة أو رواية ، تعيش معي ، أحملها في داخلي كالحلم .... أو الوجع ، حية ، كامنة ، صامتة أو عالية النبرات .. سنوات وسنوات . «ترابها زعفران» مثلاً تشكلت نواتها في ١٩٦٤ ، ولم أكتبها إلاً في عام ١٩٨٥ .. هذا تقريباً شأن كل ما كتبت ، وإن كان بعضه وأعظمه متعة يأتي مفاجئاً وجديداً وساطعاً ولا مقاومة له فأكتبه فوراً وكلّي فرح وانصياع كأنه مملي على من شخص لا أعرفه ومعرفتي به مطلقة في الوقت نفسه . لا أكتب إلا بعد فترة طويلة جداً من المراودة والمخامرة والمعايشة والاحتشاد الذى لا يكاد يطاق ثقلة ، لا أكتب إلا في لحظة تأتي على غير انتظار ، ،أنا دائما في انتظارها ، وعلى غير ميعاد ولا استعداد ، لأنني دائما طول الوقت على أحتشاد لها ، لا أعرف متى تأتي ، ولا كيف ، لحظة توهج واحتدام مشتعل تحت ضغط لا يحتمل . أكتب بسرعة محمومة لساعات طويلة لا تنقطع ، يتصبب العرق وأدخن بلا توقف ، أفقد الإحساس بالعالم الخارجي تماماً ، أحياناً أكتب ثلاثين صفحة دفعة واحدة ، وأحياناً أكتب بضعة سطور بعد ساعات من المضض ، الكتابة عندي نوع من ممارسة العشق ، أنفجار حاد بعد حلم طويل مزدحم ، كتبت ثلثي «رامة والتنين» في زمن حسبته فيما بعد فعرفت أنه ٢٨ يوما متصلة ، وأدركت فجأة أنني لم أخرج من باب البيت ، وأنني لم انقطع عن الكتابة ، مع أن هذه الرواية استغرقت تسع سنوات من أول سطر حتى آخر سطر ، أحس أن لحظات الكتابة الفعلية قليلة جداً ، أما لحظات الحلم بالكتابة فهي نسيج العمر كله[٦] .

ويكشف لنا كلام إدوار السابق أنه لا يكتب إنطلاقاً من مخطط سابق ، حتى وإن تشكلت الخبرة الفنية - عبر زمن طويل - حول نواة صلدة ، يعرف أنها ستنفجر في لحظة ما ،

ليخلق فيض الصور والأفكار والأصوات والروائح سياقه القصصى الخاص . وبالرغم من أن هذا السياق لا يأخذ أبداً شكل النسق البنائى الكامل والمنتظم ، فإننى لا أستطيع أن أخرجه أبداً من طائفة البناءين الكبار فى القصة العربية . إن سبيله مختلف دون شك ، وهو يرفض الإذعان لقوانين البناء القصصى المستقرة . بل ويهدف إلى تدميرها تدميراً لأنه يراها أضيق من أن تستوعب هواجسه وانفجاراته الكتابية التى يحسبها حرة حرية مطلقة ، ومع هذا فإن كتاباته القصصية تنحو دائماً نحو إيجاد بنائها الداخلى الخاص والحاكم لحركة مكوناتها الداخلية العديدة ، كما تحاول اساماته النقدية أن تؤسس لمفهوم ما عن النص العابر للأنواع ، وهو مفهوم - كما سنرى فى فصل لاحق - لا يعارض فكرة البناء فى ذاتها ، وإنما يستهدف نفى الجمود عنها ، وإشاعة الدينامية والحركية فى الفضاءات الساكنة للنص .

وإذا حاولت أن أقيم نوعا من المقارنة بين نهجه فى هذا الشأن ، ونهج مغاير كلية لدى مهندس روائى عظيم كنجيب محفوظ ، فسنجد الرحلة الإبداعية التى يقطعها كلا الكاتبين لا تخلو تماماً من نقاط تماس ، حتى وإن اختلفت نقطتا البدء ، وتمايزت نصوصهما المنجزة بالفعل ، ففى حين تبدأ القصة عند نجيب محفوظ أساساً من مفهوم ، فكرة أو رؤية أو تصور عن الحياة وقدر الشخصية الدرامية التى توضع فى قلب حادثة متنامية بعقلانية شديدة وتحكّم كلى من الكاتب ، ثم تتطور الحادثة والشخصية معا فى حبكة تأخذ فيها اللغة والزمان والمكان وغيرها من العناصر الفنية أدواراً تالية للمفهوم ، كما تزداد أهميتها بقدر ضرورتها فى نقل هذا المفهوم .. نجد أن النص يتخلق عند إدوار من صورة أو صوت ، على الأرجح ، لمسة صغيرة ولكنها مشحونة ومثقلة بالتعبير ، قد يخطها على ورقة صغيرة كجملة ناقصة أو كمفتاح ، وتعيش معه لفترة طويلة يستقطب ذهنه ورروحة حولها مفردات أخرى كثيرة من ذكرياته البعيدة ووقائع حاضرة الآنى ، وفى لحظة غير مقصودة ، ولسبب غير ظاهر له تماماً يجد نفسه تحت ضغط لا يحتمل ، حيث تبدأ الصورة تتخذ لنفسها جسداً من اللغة ، ومشكلة لسياقها الخاص بها جرسا ومعنى ودلالة ، ثم يبدأ هذا السياق اللغوي فى الانضباط والتساوق بعد أن كان أقرب الى الحالة السديمية . ويشى هذا الانضباط بوجود مفهوم خاص أو رؤية بدأت تتشكل للنص وتتوضح داخل كاتبه . وأخيراً جداً تبدأ هذه الأنظمة اللغوية تعبد لنفسها طريقاً بنائياً خاصاً بها ، أى تتطور الصورة اللغوية فى حبكة ما(٧) ، وليست

هذه الحبكة تقليدية ، على أى حال ، وإن كانت العديد من قصص إدوار الخراط - وخاصة فى مجموعة «حيطان عالية » -لا تخلو منها ، وربما كانت هذه الرحلة غير محددة المراحل على نحو قطعي لديه ، هى ما يقصده بقوله هنا إنه يكتب بناء على أساس من تخطيط سابق :

فأنا إذن أكتب بناء على أساس من تخطيط سابق ، معاش أليف عرفت فيه - من قبل ومرات عديدة - كيف تجرى الأمور ، وتتركب ، وتتجاوب جزئياتها . أمّا فى لحظة الكتابة ، وهى دائما لحظة قصيرة - لم أكتب قصة أبدا فى أكثر من جلستين قصيرتين ، وبعضها كتبته في دفقة واحدة متصلة - فإن هناك دائماً مفاجآت لى (هذا من الأشياء الكثيرة التى تخيفنى وتشل يدى عن البدء) هناك دائما - دائماً وفى كل مرة - ما يخرج بى ، دون أن أحس ساعتها أننى خرجت ، عن التخطيط المرسوم ، ويدخل بى فى مناطق أخرى كأننى أراها لأول مرة ، ولكنى أعرفها وأحس أن شيئاً كالحلم قد جاب بى أطرافها ، مناطق أكتشفها ساعتها ، اكتشافاً له فرحة ليس بعدها فرحة ، وإن كنت أحس أننى قد عشت فيها من قبل حياة عميقة ، ويخيل إلى ساعتها أنها ضرورية ، لا غنى عنها ، ومتسقة مع ما أريد أن أفعل ، فى هذه القصة بالذات ، وفى هذه البقعة بالذات من القصة ، اتساقاً كاملاً محتوماً ، بل الأصح أننى أكتبها دون أن أدرك تماماً ماذا أنا فاعل ، حتى أنتهى فأعرف أننى كنت أحس ذلك الإحساس فى مستوى خلفى منى ، عندما كنت أكتب [٨] .

وأود أن أورد ملاحظة سريعة في هذا السياق بخصوص تلك الطبيعة الإنفجارية فى الكتابة عنده ، وهى الكيفية المحمومة التى تدفعه أحيانا لكتابة ثلاثين صفحة فى جلسة واحدة ، يكتب فيها بسرعة وهو يتصبب عرقاً ويدخن بلا توقف ، ولساعات طويلة لا تنقطع. فبتقديرى أن استسلامه لعرامة وسطوة تلك اللحظة الإبداعية العاتية لا يخلو من خطر جسيم، ولقد كان هنرى ميللر ينصح نفسه دائما بضرورة تجنب مثل تلك الطريقة فى الكتابة الإنفجارية المحمومة ، كأن يقع الكاتب تحت ضغط هاجس فكرى أو شعورى ملح ومستحوذ ، تنفجر معه كتابته لمسافات طويلة عبر ثلاثين أو أربعين صفحة خلال جلسة كتابة واحدة ، فالخطر - كل الخطر - أن يتسبب استسلام الكاتب لعرامة هذه الساعات الملتهبة ، فى حالة

من الإنهاك العقلي والنفسي والعصبي قد تعوقه عن مواصلة الكتابة لفترة طويلة قادمة ، ولحين استرداده للياقته العقلية والعصبية من جديد ، وربما تلقى هذه الفكرة بعض الضوء على فترات الصمت الطويلة التي كانت تعقب انتهاء إدوار من إنجاز عمل ما ، وقبل شروعه في عمل آخر ، أقول هذا مع كل الاستدراك والتحفظ اللازمين في أن ما يأخذ به هنري ميللر نفسه ، قد لا يصلح بالضرورة لسواه كادوار الخراط أو غيره .

لقد كانت رحلة إدوار الخراط مع الكتابة عصيبة دائما ، وحُبلى بمخاطر واكتشافات لا حدود لها ، وربما تطاولت محطات التوقف فيها عن مراحل الحركة ، وسادت أزمنة الصمت على أزمنة البوح ، ولكنها في كل حال ، رحلة فريدة في أدبنا العربي المعاصر بحثاً عن يقين ضروري ، ومنفلت دوماً .

وإن التصور الرومانتيكي الساذج الذي يرى إلى الفن كنوع من إلهام أولي يستلزم حالة من البراءة العقلية والبعد عن البحث الفكري العميق ، والاهتمام بمطاردة الصورة أساسا ، هو ما يجعل أعمالاً أدبية كثيرة من أدبنا العربي والمصري تعاني بجلاء من السقم الفكري والجدب الروحي والضمور الفني جميعاً ، فالكتابة عملية بحث وتقصٍ عقلي وشعوري معاً ، وعقلي بالأساس ، ولقد كان إدوار محقاً تماماً عندما نظر إلى الروائيين الكبار في كل العصور ، وإلى الشعراء العظام على مر الزمان باعتبارهم مفكرين كبار بالضرورة[٩] .

ولعل أبرز ما يميز تجربة إدوار مع الكتابة هو كونه لا يكف لحظة عن وضعها بأكملها أمام نفسه موضع التساؤل المحرق الملح ، دون أن يستسلم لمخاوفة الطبيعية ، أو يستنيم لإجابات مُرضية وقريبه ، وغير مكلفة عموماً . وسيبقى هذا السعي الفكري الذي يقوم به في حياتنا العقلية ذا أهمية بالغة بالنسبة لكتاباته القصصية أولاً . أما إسهاماته النقدية فلعله يستهدف بها التأسيس لنوع من الفهم الجمالي المتسع والصلب ، والذي يتعاطى بشكل خلاق مع نصوصه القصصية نفسها ، التي لا تجد بين جمهور النقاد - حتى الآن - من يتصدى لها بالاهتمام والدأب الكافيين . إنه تضارب الأدوار يطل برأسه - من جديد - بسبب فراغ الساحة وفقرها ، ولكن ليس هذا موضوعنا بعد . أما الآن فلنقرأ إدوار وهو يُلخّص لنا موقفه من الكتابة ، وفكرته الخاصة عن رحلته معها :

ما يزال يراودنى التساؤل المقلق والخطير وغير المبرر عقلياً بأنه ربما لم يكن للفن دور فعال فى الحياة الإنسانية وبالقطع تثور على الفور كل الحجج المنطقية التى تدحض هذا السؤال والتى أعرفها حق المعرفة ، ربما كان فى ازدياد حدة هذا التساؤل فى فترة من الفترات ، ما أدى عندى إلى نوع من الزمت والكف عن الكتابة ، أضف اليه أن تعقد الحياة المجتمعية وشدة وطأتها قد أسهمت أيضا فى هذا الكف ، ودعك من نوع من الحيرة بين قرار بالاختيار بين العمل المباشر ، والكتابة التى هى بمعنى من المعانى عمل غير مباشر وفى مستوى آخر يمكن أن تُعد عملا مباشراً .. وهى حيرة انتهت إلى اختيار الكتابة فى نهاية الأمر ، ولم تزل الأسباب التى منعتنى عن الكتابة قائمة ولكنى قد أخترت ، وهو نوع من الاختيار غير المبرر عقلياً ، وهو قفزة فى الظلام حقيقة ، وكل ما أكتبه يبدو لى بلا قيمة حقيقية ، هناك فارق شاسع بين ما أكتبه وبين ما أريد أن أقوله(١٠) .

٦ ـ سنوات المنفى الضرورى

غادر إدوار الخراط معتقلات فاروق ١٩٥٠ حاملاً بداخله يقينه الذاتي العميق وهو أنه وجد كي يكون كاتباً ، فإما أن يكون الكاتب أو لا يكون شيئاً على الإطلاق .

ولأنه رجل لا يحب أن يترك أمر مصيره الشخصى عُرضة لمصادفات القدر العمياء ، تمضى به وفق إيقاعها الخاص أبعد من إرادته الذاتية ، فقد أدرك ضرورة أن يأخذ نفسه بالشدة مواصلاً عمله الدؤوب كى ينتقل بهذا اليقين الشعورى المنفلت من دائرة الإمكان إلى دائرة الفعل ، وكانت دون ذلك ، صعوبات هائلة ، وطريق طويل من الإحباط والمرارة والعداوات المتخلفة عن القطيعة مع رفاق الأمس ، وشركاء حلم النقاء الثورى الذاهب .

ولقد أثار هذا الاختيار الوجودى - ولا يزال - قدراً هائلاً من الالتباس وسوء الظن بخصوص موقف إدوار الحقيقى من هذا الحلم الثورى القديم ، بل ومن رفاق ذلك الحلم أيضاً . وأما رفاقه ، فقد نظر العديدون منهم إلى قراره الداخلى بمقاطعة العمل الثورى المباشر ، وبمراجعة أفكاره الخاصة عن الإيديولوجيا الثورية الاجتماعية ، نظرة سلبية تماماً ، معتبرين هذا الموقف بداية لتحولٌ فكرى جذرى ، بل وارتداد عقيدى من جانب زميلهم التروتسكى الشاب . وكان معتاداً تماماً وقتها ، فى ظروف كهذه ، أن تنطلق الأحكام القريبة والمجانية ، تدين يأس البرجوازى الصغير المستولى على قلبه ، وتهزأ من قعوده عن الكفاح واستجابة لأحلامه المثالية الرومانتيكية ، وأفكاره الأخلاقية الذاتية الموروثة من نفاق المجتمع البرجوازى وفضائله الأخلاقية الزائفة .

وما كان ذلك كل شئ . فمع مرور الزمن وانحسار الضباب الذى كان يغلف مواقف واختيارات كلا الجانبين ، بدأت معركة ضروس بينهما ، أراد البعض لها أن تجرى على ساحة العقائد والأفكار والاختيارات الوجودية الشاملة ، فى حين اهتبلها الآخر كفرصة لتأكيد الذات وللقصاص الشخصى عن خصومات قديمة بينهما .

وداخل هذا السياق الأخير أخذت تتواتر جُملة من اتهامات حادة ومتحرشة باختيار إدوار الخراط الفكري والفني والحـياتي معاً ، وهي اتهامات من نوع قيامه بالدعوة إلى التحلل من أي موقف أو إلتزام فكري وإيديولوچي ، مما يقود في النهاية إلى وقوعه - هو شخصياً بداية - في فخ محاولات السلطة السياسية الرامية إلى احتواء أي شكل من أشكال المعارضة الجذرية للنظام ، أو المراجعة الجادة للواقع الذي أفرز كارثة يونيو ١٩٦٧ ، ويعد الأستاذ فاروق عبد القادر - وهو من النقاد القلائل الذين لم نتعود منهم مثل هذه الأفكار القريبة والمجانية - هذه التهمة على استقامتها قائلاً :

أقول لم يكن لأحد في هذا الواقع أن يدعو الكتاب والمبدعين للتحلل من أي موقف أو « التزام » ما لم يكن هادفاً إلى شكل من أشكال هذا الاحتواء ذاته ، فوجه فئة من أكثر الفئات تمرداً وقدرة على الرفض والمراجعة . والحقيقة أنه لا يمكن لأحد أن يتحدث عن إدوار الخراط - في ذلك الحين بوجه خاص - دون الحديث عن علاقته الوثيقة ، الدائمة والمقيدّة بجنرال الثقافة والإعلام يوسف السباعي ، وقد كان أحد وجوه الخراط أنه من أذكى رجال السباعي العاملين على نسج الروابط والوشائج بينه وبين شباب الكتاب والمبدعين (وله في ذلك وقائع كثيرة شهودها أحياء)[(١)] .

أما الاتهام الأكثر شيوعاً ورواجاً عنه - والمتواتر شفاهياً دائماً - فهو الذي يرى في كتاباته دعوة خطرة وخبيثة إلى نوع من الإنعزالية الطائفية ، وتأكيداً على الخلاص من خلال (جيتو قبطي) يستبدله إدوار بحلمه القديم بمجتمع لا طبقي تنتفي فيه موضوعياً أسس استغلال الإنسان للإنسان ، وتتفتح فيه - ولأول مرة في التاريخ البشري - الطاقات الكامنة لدى كل البشر على الحب والإبداع وصنع الحياة .

ومهما كان نصيب مثل تلك الاتهامات من الصحة أو الخطأ أو التجنّي ، فإن المتابع لسيرة إدوار الشخصية والإبداعية ، سيرى بجلاء تلك الحقبة من تاريخه - والتي امتدّت قُرابة العقدين من السنوات - حيث كان استمساكه بعمله النشط والفعال في منظمة التضامن الأفروآسيوي ، واتحاد كتاب أفريقيا وآسيا كنوع من المشاركة - المحددّة المحدودة معاً - في الحياة الثقافية والسياسية العامة إبّان فترة الصعود الناصري . ولسوف يضعه اختياره ذاك

فى موقع المدافع دائماً ، فى مواجهة ذلك التيار الصاخب والغالب ضده ، اعتباراً من وقتها وحتى اليوم . وفى موضع تالٍ من هذا الفصل ستتُاح لى فرصة لتحرى مدى دقة وعدالة الإتهام الأول الموجّه إليه ، أما الإتهام الآخر فإن فصلاً بكامله مكرس للبحث فيه . ولنتابع الآن ما تبقى لنا من فصول فى تاريخه الشخصى المرتبط دائماً بتاريخ هذا الوطن على نحو أو آخر من الأنحاء .

كان أحد أهم انشغالات إدوار بُعيد خروجه من المعتقل هو أن يجد لنفسه وبسرعة عملاً يدير من خلاله شئون حياته ، يسهم فى التخفيف من الأعباء المعيشية الملقاة على عاتق أمه وأخواته البنات باعتباره عائلهن الوحيد . وتكشف لنا تلك الهموم الصغيرة - من جديد - بعض خصائصه الذاتية ، فكرياً ونفسياً . والمستمدة أساساً من عقيدته الخاصة عن (الأخلاقية الضرورية) وكان إحساسه بالمسئولية الشخصية ، وعدم إمكانية تحلّله من التزامه الأدبى والمعيشى تجاه أسرته ، يدفعانه لقبول شروط عمل وحياة قاسية للغاية بل ومهينة أحياناً لكبريائه الشخصية دون أن يُظهر تبرمه وتذمره وضيقه منها ، حتى لا يراكم أسىً فوق أسى لأمه المثقلة بهموم الأسرة كلها .

وفى تلك الفترة الانتقالية من تاريخ المجتمع المصرى - وكما هو الحال اليوم - كان من الصعب جداً لحامل ليسانس الحقوق ذاك أن يجد فرصة عمل مناسبة لمؤهله الدراسى ، خاصة وأن ذلك كان يكلف الشركات أو المؤسسات رواتب كبيرة - بمعيار زمنها - هم فى حل تماماً من دفعها لمن يمتلكون مهارات مؤهلات أدنى ، وتكتظ بهم سوق العمل المصرية .

وأمام تلك الظروف العسيرة تقدم إدوار لاختبارات شغل وظيفة مترجم وطابع على الآلة الكاتبة من الفرنسية إلى العربية وبالعكس ، لدى شركة التأمين الأهلية التى كانت تدار وقتها بواسطة الفرنسيين ، ولكى يحصل على الوظيفة كان عليه أن يخفى عن إدارة الشركة (إثم) حصوله على مؤهل جامعى ، ويبرز لهم فقط شهادة البكالوريا ، وهو ما تم على كل حال . وظل إدوار مهموماً من أن تكتشف إدارة الشركة خدعته هذه وتقوم بفصله ، خاصة عندما التقى فى القسم القانونى بالشركة ، بأحد زملاء دراسته بكلية الحقوق ، وهو من كان يعرف إدوار معرفة أكيدة باعتبار الأخير كان الطالب الأكثر تميزاً بين جميع أقرانه بتفوقه

الدراسى وثقافته العميقة معاً . ولكم شعر إدوار بالإمتنان الصامت لذلك الزميل الذى لم يفكر يوماً فى الوشاية به لدى إدارة الشركة ، وكانت نظراتهما - التى التقت بضع مرات مصادفة فى ممرات الشركة ومكاتبها -تحمل الكثير من رسائل الفهم والامتنان المتبادلة بين الزميلين القديمين[٢] .

وهذا ما لا ينساه إدوار أبداً ، وما حرص على تصويره فى كتابه « يا بنات إسكندرية » بعد عمل التحويرات الفنية التى يراها ضرورية لإكتمال حالة الإيهام الروائى . وهى تحويرات طفيفة على أى حال ، وتتعلق بطبيعة وشكل الوظيفة أساساً ، لا بجوهرها الحقيقى بالنسبة لوطأتها وثقلها الضاغطين على روحه .

كان فيليب نخلة مساعد ورشة معى فى شركة الباتينيول ، وكان الوحيد فى الشركة الذى يعرف أننى حصلت من زمان على بكالوريوس الهندسة من جامعة فاروق الأول ، قبل أن أعتقل ، وإننى اضطررت إلى إنكاره حتى أجد شُغلة بعشرة جنيهات ، وكان جبرائيل هَوارى، مهندس الإنشاءات الشامى الأصل زميلى فى الكلية ، وكنا أيامها نسخر قليلاً من لكنته - وكانوا فى البيت يتكلمون الفرنسية - ومن بلادته واجتهاده ، ولكنى الآن كنت أخفى نفسى عنه وأتجنبه ، وأظن كان قد اكتشف بعد فترة أننى أعمل فى الشركة بالتوجيهية فقط، وأنه بشكل ما وافق من جانبه على هذا التواطؤ ولم يكشفنى لإدارة الشركة الفرنسية ، وكنت من غير كلام أو لقاء ، شاكراً له ذلك ، ولعله على أية حال لم يجد المسألة كلها مهمة ولعله كان أيضاً يتحاشى الإلتقاء بى ما دام عمله ، لحسن الحظ ، فى المكتب الرئيسى وليس فى الموقع[٣] .

وتواصل عمل إدوار بشركة التأمين الأهلية حتى ١٩٥٥ ، عندما قرر الانتقال للعمل بالقاهرة ، وقبلها بقليل كان قد التقى بزميل له فى الشركة . وبهدوء وثقة كانت مشاعرهما تأتلف ، ويتضح لإدوار بفرح أنها حبيبته التى ظل يبحث عنها طوال عمره السابق كله . كانت زوجتُه القادمة هذه قادرة على إشاعة النظام والهدوء فى فوضى حياته العاطفية كلها ، بل وكانت من يعطى لحياته معناها ، كما حرص على التوكيد فى إهدائه مجموعة « حيطان عالية » إليها .

وفى القاهرة واصل إدوار عكوفه على إعداد مجموعته الأولى تلك كى تكون صالحة للنشر وحاول إدوار - الذى كان يعمل وقتها كمترجم بالسفارة الرومانية - كثيراً أن يجد ناشراً يقبل الدخول فى مغامرة نشر تلك القصص ، ولكن دون جدوى ، وبعناده المعروف ، قرر الاستمرار فى مغامرته للنهاية ، وقام بنشر المجموعة متحملاً فى ذلك أعباءً مالية مرهقة بالنسبة لإمكانياته المحدودة بطبيعتها . وإذا أضفت إلى ذلك عبء اصطدامه لأكثر من مرة مع الرقيب المعّين من قبل حكومة يوليو لمتابعة المطبوعات والنشرات لأدركنا أية مشاق جسيمة مالية وعصبية كابدها هذا الكاتب الشاب وفاءً لحقه الشرعى فى التعبير الفنى عن ذاته ، وتماهياً - حتى النهاية - مع تعصبه الذاتى ، والذى نعرفه الأن كسمة وجودية أصيلة فيه . وقبل الاستطراد فى محاولة الإحاطة بالأبعاد الذاتية العميقة فى تلك التجربة الكاشفة ، يتعين على أولاً أن أرسم صورة تقريبية ما للمشهد الاجتماعى والسياسى لمصر فى تلك الفترة الحرجة من تاريخها ، وأهمية ذلك بالغة لوضع كافة المواقف والاختيارات والصراعات على الساحة الثقافية وقتها ، فى موضعها الصحيح .

مرت مصر خلال النصف الأخير من الأربعينيات بأزمة اجتماعية وسياسية طاحنة ، وبدون الدخول فى مناقشة تفصيلات كثيرة ليس هنا مكانها ، فقد بات واضحاً للجميع أن المجتمع التقليدى فى مصر - والذى بدأ يأخذ ملامح تطورية خاصة من خلال تجربة متعثرة لليبرالية السياسية والاقتصادية ، والملكية المقيدة ، والتراكم الرأسمالى المحدود والتابع فى تطوره لتوجهات وصراعات الإمبرياليات العالمية الكبرى - قد أصبح قريباً جداً من التقوض . وتطلعت قوى وطبقات اجتماعية عديدة كانت غائبة طوال تاريخ مصر الحديث عن مقدمة المشهد السياسى المصرى ، كى تأخذ مكاناً قيادياً على طريق التغيير الجذرى لذلك المجتمع المتهالك - كما آمنت بعضها - أو حتى على درب تصحيح مساره دون اللجوء لأية خطوات اجتماعية راديكالية ، كما حاولت بعضها الآخر .

واعتباراً من نكبة فلسطين ١٩٤٨ شرعت شرائح البرجوازية الصغيرة والمتوسطة - المدينية ، الريفية ، والتى وجدت لأبنائها ثغرة للعمل كضباط بالجيش المصرى - فى تنظيم صفوفها ذاتياً ، معدّة نفسها للقيام بدور مؤثر فى إعادة صياغة التركيبة الاجتماعية والسياسية لمستقبل هذا الوطن . وكان تنظيم الضباط الأحرار هو أحد التنظيمات العديدة

العسكرية وشبه العسكرية والدينية والشيوعية والفاشية ، التى حاولت أن تتبوأ موقعاً قيادياً حاسماً لمستقبل هذا الصراع المحتدم . وبسبب من توازن الضعف لدى كافة الطبقات والجماعات السياسية والأحزاب التقليدية والجديدة معاً ، نجح الضباط الأحرار فى حسم الصراع لصالحهم مستفيدين من التماسك والإنضباط العسكريين داخل تنظيمهم الذى كان يضم - برغم ذلك - ولاءات وانتماءات وتطلعات طبقية متغايرة ، بل ومتباينة أحياناً ، وكان انقلاب يوليو ١٩٥٢ يأتى - بالنسبة لمخططيه ومنفذيه - كاستجابة لمشاعر وطنية ، ومبادىء اجتماعية وسياسية غير محددّة المضمون والأبعاد بدقة ، تتراوح ألوانها ودرجاتها بين الإصلاحات المحدودة ، والتغييرات الجذرية فى بنية النظام السياسى - الاجتماعى المصرى . وتلاحقت الأحداث بعد ذلك بسرعة مذهلة ، ووتيرة تكشف عن إرادة الشعب المصرى الكامنة فى التغيير الجذرى ، ووجد أولئك الضباط أنفسهم يدخلون فى مواجهات متتالية مع بقايا النظام القديم حيث أوقفوا النشاط السياسى للأحزاب والجماعات السياسية كافة - فيما عدا جماعة الأخوان المسلمين بدعوى انها ليست حزباً سياسياً ، كما انتهوا إلى إلغاء الملكية وإعلان النظام الجمهورى فى ١٩٥٣ ، وفاوضوا المحتل الإنجليزى من أجل تحقيق المطلب الشعبى العزيز بالجلاء والاستقلال التام فكانت إتفاقية الجلاء ١٩٥٤ ، وما أعقبها من تطورات دراماتيكية عند إعلان عبد الناصر لتأميم القناة ، واشتعال حرب السويس ١٩٥٦ التى منحت نظام عبد الناصر شرعيته الشعبية الحقة ، ولأول مرة منذ أربع سنوات . كذلك حرص نظام يوليو منذ البداية على محاصرة وتصفية الإقطاع المصرى بصدور قوانين الإصلاح الزراعى المتتالية منذ ١٩٥٢ وما تلاها .

وبتقديرى كانت المعركة الكبرى التى حرص ضباط يوليو على حسمها لصالحهم تماما هى معركة الديقراطية وشكل نظام الحكم لسنوات عديدة قادمة ، وعلى النحو الذى تشهد به تطورات أزمة مارس ١٩٥٤ . ولهذا لم يكن غريباً ولا مفاجئاً أبداً أن ينتهى شهر العسل القصير بين ضباط يوليو - وعبد الناصر بصفة خاصة - وبين جماعة الأخوان المسلمين المعبّرين عن طموح البرجوازية الصغيرة ذات التوجهات الأصولية للعب دور خاص داخل بنية النظام السياسى الجديد . أما الشيوعيون المصريون الذين دأبوا على وصف حركة يوليو بأنها

(إنقلاب بونابرتى) فقد كان صدامهم الحتمى مع النظام الجديد بداية فصل خاص فى تاريخ الحركة الشيوعية المصرية .

وما أود التأكيد عليه هنا ، إن تلك السنوات العشر الممتدة من منتصف الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات - وكنتيجة لعوامل كثيرة ومتشابكة - قد أعتبرت دائماً فترة للمد القومى وصعود المشروع الاجتماعى السياسى الوحدوى الناصرى ، حيث نجح عبد الناصر - إلى حين - فى استقطاب وتعبئة غالبية الشعب المصرى خلف مشروعه لرأسمالية الدولة وبدأت أبواق دعايته السياسية الديماجوجية تقدمه للشعوب كلها باعتباره حامل راية الاشتراكية العربية ، ومشعل التقدم الاجتماعى ، والتحرر السياسى والاقتصادى من التبعية للاستعمار العالمى .

وانعكس ذلك كله على الفنون والآداب والثقافة ، وهى مجالات النشاط والتعبير الإنسانى التى أظهر النظام الناصرى إهتماماً خاصاً بها ، لا باعتبارها أنشطة للبحث العقلى والكشف الرؤيوى وتنمية ملكات المواطن الكامنة واستثارة قدراته الذاتية على السؤال والحركة والإبداع ، ولكن باعتبارها وسائل إضافية - وذات إمكانيات خاصة جداً وفعّالة - فى حشد المواطن خلف الفكرة والمشروع الناصريين ، وهكذا أخذت الفنون تتبنى موقف اليقين الناصرى الفج من انتصار الشعوب ، وتغنى للأمجاد التى تحققها هذه الشعوب . وتبشر بالمستقبل الساطع الذى ينتظر تلك الشعوب . وبالنسبة للكتابة فقد ظهرت مجموعة من المقاربات النظرية التى تبحث فى مفاهيم الكتابة الصحيحة أو الصالحة ، وإرتباطها بالمجتمع وتعبيرها عن الشعب العامل . ثم بدأت تلك المقاربات النظرية تتحول تدريجياً إلى عقيدة فنية كاملة أسمت نفسها مرّة بالواقعية الاجتماعية ، ومرة بالواقعية الاشتراكية ، وصارت تضع معايير وفواصل لإدخال هذا العمل فى مجالها ، أو إبعاد ذاك خارج دائرتها ، ليس وفقاً - فقط - لمقاييس الجودة الفنية ، ولكن إنطلاقاً - وبالأساس - من معيار الموقف السياسى أو العقائدى للعمل ولصاحبه .

وفى هذا المناخ الثقافى والفنى والنقدى المبالغ فى دعاويه الإيديولوجية ، صارت مجموعة « حيطان عالية » هدفاً نموذجياً للنقد المنهجى الذى اعتبر نفسه تاريخياً ، حيث

تبدت الهموم الوجودية لشخصيات تلك القصص : من احساس بالوحشة وخوف رهيب من قدر الوحدة ، ومن تقدير كبير - في نفس الوقت - للتساؤل عن مغزى الحياة وحقيقة العدل والحب والحرية ، والنظر إلى الجنس كهاجس يحمل إمكانية نفى الوحشة وتعميقها معاً .. وربما كان ذلك الضرب من الهموم وغيره ، داعياً إلى اعتبار تلك الشخصيات - ومن ثم مؤلفها - خارجة عن مبدأ الواقع الاجتماعى التطورى ، ومعادية لحركة التاريخ الصاعدة ، وحاملة ليأس فردى يغذيه قعود عن الفعل وركون إلى السلبية وإختيار إنعزالى واضح ، وهى بعض الأحكام التى ظلت تلاحق إدوار الخراط وكتاباته من وقتها وإلى اليوم(*) وبالرغم من المتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية والجمالية العديدة ، والتى حركّت رياحها مياه المجتمع المصرى الراكدة فى كثير من بقاعها .

وظنى أن تلك الأحكام تصدر عن فهم خاص للمجتمع وللفرد يضعهما متواجهين ومتقابلين وليسا ممتزجين ومتراصفين ومتشابكين كما هى حقيقتهما فى واقع الأمر . ويستند أصحاب ذلك الفصل التعسفى بين حركة المجتمع الخارجية ، وحركة الوعى الفردى الداخلية ، وإلى تصور أثير لديهم عن مبدأ الأمانة للواقع ، ولكن ما هو الواقع حقاً ؟ ومن ذا الذى يستطيع أن يُحيط بأبعاده اللامحدودة ، معتبراً هذه الواقعة منه ، أما تلك فخارجه ؟ ولا يستطيع ذلك الفصل النظرى بين ما لا يجوز فصله ، أن يصمد لجهد تأملى بسيط ، بل ولخبرة تجريبية مباشرة إذا ما أردنا تجاوز حدود القشرة السطحية للواقع المادى المشترك بيننا جميعاً، وصولاً إلى تلك الخبرة الذاتية الخاصة والفريدة والتى تنتج عن استجابة كل إنسان فرد على حدة ، وبطريقته الخاصة ، لتلك الواقعة المادية المشتركة ، وتفاعله معها إن سلباً أو إيجاباً .

فإذا اعتبرنا هذه النتيجة منطقية ومقبولة على صعيد العلاقة بين واقع الحياة اليومية الموضعى من جهة ، وواقع الحياة العقلية والنفسية الذاتى من جهة أخرى ، فإنها تغدو أكثر مصداقية عندما يتعلق الأمر بالفن الذى يوجد للوعى الإنسانى مستوى آخر موازٍ ومشتبك

(*) ظلت مثل هذه الأحكام تتواتر شفاهاً عن إدوار وكتاباته فى بعض المقاهى والمنتديات الثقافية بالقاهرة ، دون أن يتصدى أحد لمهمة التصريح بها كتابة ، وهو الأمر الذى يشير دائماً التباسات لا حد لها عن الكاتب والكتابات على السواء .

معاً للواقع الاجتماعى والطبيعى ، مستمداً مكوناته من الموضوعى والذاتى معاً فى وحدة عضوية ولغوية لا تقبل الانفصام .

وبالعودة إلى تلك المرحلة سنرى كتاب « حيطان عالية » وقد صار مصيره إلى التجاهل التام بعد أن أثار قدراً من الضجيج النقدى المتوازن عن الكتاب والكاتب معاً .

لقد كان البطل الإيجابى الفاعل ، صاحب اليقين الكامل ، والمنغمر كليّة فى الفعل الاجتماعى المباشر ، هو السائد فى المشهد الأدبى والفنى وقتها ، ولما كان إدوار يضع ذلك اليقين وتلك الإيجابية موضع التساؤل فى قصصه ، فقد أُعتبر صوته - فى أغلب الأحوال - نشازاً فنياً ، واختياراً إنعزالياً اجتماعياً ، وغرقاً فى هموم فردية وجودية مترفة .

وكان من المدهش حقاً أن يسود ذلك اليقين الإيجابى الكّلى ، فى الوقت الذى كان الواقع السياسى والاجتماعى لمصر الناصرية - منذ نهاية الخمسينيات وطوال الستينيات - عاجزاً عن ستر تناقضاته الداخلية ، أو المداراة على أوجه الخلل والقصور الجوهرى فى بنيته ذاتها .

وتغاضت الغالبية من كتاب وفنانى اليسار المصرى خصوصاً ، عن سبرغور وكشف تلك المفارقة الصحيحة فى بنية النظام الناصرى المسئول عن أكبر حملة لاعتقال الشيوعيين المصريين فى تاريخهم ، مع أول ضوء من عام ١٩٥٩ وحتى عام ١٩٦٤ ، فى نفس الوقت الذى كان يدّعى فيه ذلك النظام قيامه ببناء المجتمع الاشتراكى والإنسان الاشتراكى .. كان ذلك التناقض فى صمتهم المتواطىء أو تأييدهم العلنى فيما بعد ، مأساة حقيقية لم تتكشف كامل أبعادها إلا بعد ذلك بسنوات . وكان أحد أهم وأغرب فصول تلك المأساة يتمثل فى إقدام الحزب الشيوعى المصرى على حل نفسه من الداخل ، وانضمام الكثيرين من كوادره وقياداته إلى الاتحاد الاشتراكى العربى مستنيمين لوهم وجود تيارات متعارضة فى قمة السلطة الوطنية الناصرية ، وضرورة اتخاذهم ما اعتبروه مواقعهم الأمامية فى الدفاع عن المكتسبات الوطنية فى مواجهة الهجمة الشرسة من قوى الرجعية فى الداخل ، والإمبريالية العالمية والمعادية لطموح النظام الوطنى فى الخارج . أما ذروة المأساة فقد واكبت وأعقبت الصدمة المزلزلة لكارثة يونيو ١٩٦٧ ، والتى لم تكن مجرد هزيمة عسكرية كبيرة ، وإنما كانت - وبالأساس - إعلاناً صريحاً وكاملاً ونهائياً بانقضاء مرحلة الحلم أو الوهم الناصرى . وكم

كان مثيراً للتأمل والإستغراب أن تبدأ - بعدها فقط - كتابات وأعمال هؤلاء الشيوعيين القدامى دعاة اليقين والإيجابية الكاملين ، تجنح إلى البحث فى الحنايا ، والتنقيب فى الداخل ، بل وإلى التأمل والنقد الذاتيين كانا يبلغان حد الماسوشية أحياناً .

وعلى صعيد البنية الخاصة للكتابات فقد كان طبيعياً أن تأخذ مفاهيم ومقاربات مغايرة - وفى اتجاه آخر لما كان سائداً قبل الهزيمة - فى النمو . وكان ضرورياً أن تتراجع تلك النزعة التسطيحية والتبسيطية للواقع ، والتى كانت تسير بالوعى فى إتجاه واحد مطرد على الدوام، ودون استقصاء لازم لكافة العوائق والتشابكات المحيطة به . تلك النزعة المريحة والمثيرة ، والقريبة الشبه بما تشبعه صحافة التسلية لدى القارئ من نهم إلى معرفة تفاصيل المعيشة فى تلك الظروف والأحوال الاستثنائية التى لا تتاح له فرصة الوجود فيها ، والتى تغذى فيه كذلك إيماناً عقليا ركيكاً بالمنطقية المكتملة للعالم ، وبالحركة الغائية المتسقة التى يسير بها ، وبالتالى حتمية انتصار الخير والتقدم والعدل الاجتماعى تاريخياً . ولقد ظلت هذه النزعة التفاؤلية الخادعة تلهب عواطف القارئ وتثير خياله وحواسه الخاملة ، مغذية عنده أقسى ضروب الأحلام الهروبية وأشدها فتكاً ، وهى تلك التى تأخذ شكلاً منطقياً وموضوعياً تماماً .

ومع صدمة الهزيمة المروّعة ، كان تراجع تلك المفاهيم وذلك الذوق الأدبى ، لينفسح هامش محدود فى البداية لدعوى أخرى فى الفن والكتابة ، تتأسس على النظر إلى العمل الفنى باعتباره مغامرة إنسانية لتعقد وتعدد مستويات الوعى بالوجود ، وكسر الحواجز المتوهمة بين الداخل والخارج ، الفرد والمجتمع ، الحلم والواقع ، الوهم والحقيقة . وعوضاً عن اليقين الشعورى والمعرفى الكامل برز البحث والتقصى والمساءلة ، وتفكيك الراسخ ، وتحليل عناصر بنيته الداخلية ، وتفجير الساكن أو الراكد فيها ، و اعتبار هاجس الزمن ، والتأسيس لمعانٍ أخرى عن الوطن والعدل والحرية والحب وغيرها .

وبتقديرى أن سنوات المنفى الداخلى التى عاشها إدوار الخراط منذ أقدم على نشر « حيطان عالية » وحتى عام ١٩٦٨ ، كانت من أشق وأمر المراحل التى يمكن أن يقاسيها كاتب . ليس فقط بسبب تلك الوحدة العقلية ، والعزلة الوجودية الرهيبة التى ارتبطت - بالضرورة - باختياره الفكرى والأدبى ، على نحو ما أوضحت سابقاً ، ولكن أيضاً بسبب

إحساس دفين بالإثم والخطيئة لتمتعه (بحريته) فى نفس الوقت الذى وضع فيه معظم الكتّاب ورفاق العمل الثورى القدامى وراء أسوار معتقلات عبد الناصر . ولا يمكن فهم ذلك الشعور العميق بخطيئته الشخصية فى مثل تلك الحالة إلا فى ارتباطه بأفكاره المسيحية الأرثوذكسية التكوينية الأولى عن خطيئة الإنسان وإنحطاطه ومسئوليته الأخلاقية تجاه بعثه الروحى عبر كأس الآلام الرهيب . وعن تلك التجربة يعترف إدوار قائلاً :

كنت أشعر فعلاً بالوحدة ، بالإضافة إلى شعور أساسى ، هو وجود الكتاب كافة فى المعتقلات ، كان عندى إحساس بأن الكتابة الإبداعية أشبه بالإثم فى ظل هذا الحصار . كانت الكتابة المستحيلة فى هذا الوضع ، فقد كان ذلك شكلاً آخر من الإعتقال للحركة الفكرية والثقافية . والغرابة أن هذا التوحد العميق ، كان مع أولئك الذين يخاصمون اتجاهى الأدبى والفنى وأظنهم لا يزالون(٤) .

وطوال ذلك العقد من الصمت ، اختار إدوار الخراط لنفسه دوراً آخر فى الحياة الفكرية والثقافية ، مستعيناً بذلك على احتمال توقفه الطويل عن الكتابة القصصية ، حيث لم يفلح سوى فى كتابة قصة واحدة أو اثنتين على أكثر تقدير . وكان جهده الأكبر منصباً – طوال تلك السنوات – على الترجمة ، وكتابة التعليقات والهوامش للحياة الثقافية . وهى إسهامات كان يتم تقديمها – فى الغالب – من خلال البرنامج الثانى للراديو ، أو كانت تنشر على نحو متفرق ومتباعد فى بعض الدوريات المتخصصة . ولقد اختار إدوار القيام بهذا الدور عن وعى وقصد كاملين ، مفضلا إياه على ممارسة الكتابة الصحفية التى تضطر صاحبها إلى ممالأة أو مهادنة نظام الحكم ، كما فعل الكثيرون غيره وقتها ، ووفاءاً منه لمبادئه ومعتقداته الأساسية التى يأبى التنازل عنها ، ومهما كان المكسب المالى أو المجد الأدبى الزائف .

وإذا وضعت ذلك الإختيار الأخلاقى والعملى جنباً إلى جنب ، مع إختياره السابق بقبول المخاطرة المالية والأدبية حين أقدم على نشر مجموعة « حيطان عالية » على نفقته ومسئوليته الخاصة ، لكان بالإمكان أن يرد هذان الموقفان – وإن بشكل جزئى حتى الآن – على بعض الإتهامات والأحكام المبطنة التى يأخذ بها فاروق عبد القادر ، مواقف إدوار الخراط فى مقالته المشار إليها آنفاً . وبتقديرى الشخصى أن هذين الموقفين كانا ينطويان على

نوع من التحدى ، بل والازدراء ، لتلك المؤسسات الثقافية والإعلامية الرسمية التى كانت تملك سلطة المنح والمنع . وهو تحدٍ يكشف عن قدر من الثقة بالنفس والإيمان بالقيمة التى يحملها فى قلبه ، مثير للاعجاب . وأتصور أنه كان يلعب لعبة التوازن هنا بوعى وإقتدار . فإذا كان قد اختار ألا يسبح فى المناطق الخطرة والمكشوفة ضد التيار الغالب ، طوال تلك السنوات . فإنه قد اختار كذلك ألا يبحر مع المبحرين الآخرين فى إتجاه حركة المد التى ظنوها دائمة لهم ولسفنهم المرتعشة .

ولقد كان اختيار الصمت موقفاً فى وضعه تماماً . والأهم أنه كان اختياراً عميقاً للصدق مع النفس الذى هو أحد الملامح التكوينية الأساسية لشخصية إدوار . ويؤمن إدوار أن من يعرف هذا الصدق مع النفس ، يعرف كذلك لوعة الإحتراق بتناقضاته الداخلية ، وبهجة التحقق فى إمكانيات الوجود الشخصى اللا محدودة . وأستطيع أن أضيف فى هذا السياق عدداً من السمات الشخصية له . من إرادة هائلة ، وجلد وصبر على العمل والإمتثال لمقتضياته ، بل إلى ميل صارم نحو الدقة والتجويد ، ونشدان لا يكل لبلوغ كمال ما . وهى كلها سمات تكوينية يمكن رد جذورها العميقة إلى عقيدته القديمة المتجددة عن (الأخلاقية الضرورية) . وإنما بهدى من ذلك الفهم له ولمواقفة ، ينبغى سبر أغوار تجربة عمله - لسنوات طويلة - تحت الرئاسة المباشرة ليوسف السباعى فى منظمة التضامن الأفريقى - الآسيوى . وهى التجربة التى أثارت دائماً - وإلى اليوم - قدراً من الإلتباس واللغط حول حقيقة الدور الذي شارك به إدوار فى الثقافة المصرية وقتها ، وموقفه الفعلى من المؤسسة الثقافية للدولة الناصرية ، ومن (جنرال الثقافة) - حسب التعبير الذكى والموفق لفاروق عبد القادر - يوسف السباعى .

التحق إدوار بالعمل فى منظمة تضامن الشعوب الأفريقية والآسيوية عام ١٩٥٩ . ومن خلالها عمل باتحاد الكتّاب الإفريقيين - الآسيويين حتى استقالته منه عام ١٩٨٣ ، بعد أن تدرج فى الوظائف ووصل إلى شغل منصب السكرتير العام المساعد للاتحاد ، الذى ظل يوسف السباعى يشغل فيه منصب السكرتير العام منذ الستينيات وحتى يوم اغتياله فى لارناكا . وهكذا فقد تحدّدت العلاقة بين الرجلين على ضوء ذلك التماس الوظيفى بينهما . ويشدد إدوار على أنه كان يعمل تحت الرئاسة المباشرة للسكرتير العام لاتحاد الكتاب

الأفروآسيوى ، لا تحت رئاسة وزير أو جنرال الثقافة المصرية . وبالرغم من أن كلا المنصبين كان يشغلهما نفس الرجل ، فقد كانت المسافة بينهما واضحة وضرورية . سواء بالنسبة للرئيس أو المرءوس . ويتحدى إدوار أن يبرهن أى أحد أنه قد صدر عنه يوماً ، ما يمكن تفسيره أو إسناده إلى خيانة لمبادئه ومثله الأخلاقية طوال سنوات اشتغاله بالوظيفة ، على النحو الذى يذهب إليه إتهام فاروق عبد القادر باعتباره أحد (أذكى رجال السباعى العاملين على نسج الروابط والوشائج بينه وبين شباب الكتاب والمبدعين) ، فى مناورة مشبوهة يستهدف فيها إدوار - بمحاولته لدعوة الكتاب والمبدعين فى جاليرى ٦٨ للتحلل (من أى موقف أو إلتزام)- بلوغ شكل من أشكال إحتواء الدولة الناصرية لتمرد ومعارضة شباب المبدعين لها ، ويذكر إدوار الخراط أنه - ومع كل تحفظاته على يوسف السباعى كأديب أو كوزير للثقافة - كان يرى فى الرجل - كرئيس له فى العمل - شخصية ناضجة ومتفهمة لحقائق الأمور وصفات الناس وقدراتهم الحقيقية وبخاصة مرءوسيه . وهذا ما لا يستطيع أن يراه فى السباعى من لم يشتبك معه فى علاقة مباشرة وطويلة وعملية كما حدث بالنسبة لإدوار . ويروى لى إدوار[٥] أنهَ حدث فى يوم ما - ولمرة وحيدة على مدى تاريخهما معاً - أن أشار السباعى إلى رغبته فى أن يقوم إدوار بالعرض والتعليق على بعض رواياته على صفحات إحدى كبريات الصحف المصرية . غير أن إدوار لم يتردد فى إعلان رفضه لهذه الفكرة ، وإعتذاره عن النهوض بتلك المهمة . وكان رفضه حاسماً وقاطعاً إلى الحد الذى دعا السباعى لسحب اقتراحه بسرعة ، ولم يعد إلى طرح تلك المسألة بينهما أبداً حتى يوم اغتياله ، الذى قابل فيه الرجلان - وغيرهما - خطر الموت معاً . وأزعم أن السباعى كان يمتلك من الذكاء العملى ما يسمح له بأن يعى بوضوح تلك الإرادة الصلبة التى يتمتع بها مساعده ، وهذه الطبيعة المتزمتة التى لا تقبل الممالأة ولا التهادن عندما يتعلق الأمر بقضايا المبدأ ومسائل الشرف الأدبى .

وبرأيى فإن استمرار إدوار فى عمله بمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية - الآسيوية ، كان مرتبطاً لديه بتحقيق هدفين ناصعين فى وعيه تماماً :

أولهما : استجابته الطبيعية لضرورات الحياة اليومية القابضة والقاضية بحتمية أن يمارس أبناؤها عملاً ، يوفر لصاحبه فرصة الحصول على دخل مالي معقول ومضمون ، وحتى يتيسر له إشباع وتلبية الإحتياجات الأساسية ، الحيوية والاجتماعية ، مما يتيح له فائضاً نفسياً وذهنياً لا غنى عنه لإنجاز مشروعه الأدبي الأساسي .

لقد كان يعي أن ساعة الإعلان عن التفرغ التام لإنجاز المشروع الأدبي واحتراف الكتابة لم تأت بعد ، بل وربما لن تأتي يوما في مجتمع غالبيته من أميي القراءة والكتابة ، والشطر الباقي المتعلم لا يحفل كثيراً بالكتابة والكّتاب ، فما بالنا بكاتب كان يمضي بعناد في اتجاه معاكس للتيار السائد في الحساسية الأدبية وقتها ، وفي حالة تخاصم صريحة مع الذوق الشعبي الأدبي ؟ لقد كان الحلم باحتراف الكتابة في مثل تلك الظروف أقرب ما يكون إلى الأوهام الجميلة الندية . ولأنه لا يمكنه أن ينهض بمسئولياته المعيشية واليومية الملحة كعائل لأسرتين استناداً إلى أية أوهام مهما كان جمالها وعذوبتها ، فقد كان مقبولاً تماماً أن يمتهن مهنة ما يكسب من خلالها قوت يومه الضروري . وكان اختياره للوظيفة وللترجمة ولكتابة التعليقات الأدبية للبرنامج الثاني من حين لآخر ، بمثابة نوع من بيع (قوة عمله) في سوق رأسمالي قاسٍ جداً ، مثله في ذلك مثل أي عامل آخر في أي قطاع إنتاجي أو خدمي . والسؤال الذي يتوجب طرحه دائما في مثل تلك الظروف هو : هل صدر إدوار يوماً – وطوال سنوات الوظيفة – عما يمكن النظر إليه كخيانة لمبادئه الأخلاقية وقناعاته الفكرية ، ومهما كان اتفاقنا أو اختلافنا مع هذه المبادئ وتلك القناعات ؟

وفي تقديري الشخصي أن اختيار إدوار العملي طوال تلك السنوات ، كان أكثر شرفاً واتساقاً مع المثل الأخلاقية الضرورية ، من اختيارات غيره من الكّتاب – اليساريين بخاصة – الذين اندفعوا وقتها في بيع مواقفهم الفكرية وكتاباتهم المهادنة – بأقل تقدير – للدولة الناصرية ، على نواصي سوق الصحافة المصرية والعربية . كما كان إختيارا أشجع وأعمق إحساساً بالمسئولية الذاتية من اختيارات العديد من الكتّاب والمبدعين – الشبان وقتها – ممن قبلوا الإعانات والمساعدات المالية يقدّمها لهم هذا الشخص أو تلك الجهة لسبب أو لآخر .

ثانياً :لقد كان عمل إدوار في منظمة تضامن الشعوب الأفريقية – الآسيوية لا يضعه في حالة تناقض جذرية مع أفكاره وتطلعاته الثقافية بل وعلى العكس تماما ، فلقد فتح له

ذلك العمل آفاقاً معرفية جديدة تماماً ومغايرة إلى حد بعيد لكل ما سبق له معرفته ، ومنحه فرصة ذهبية لاشباع نهمه المعرفي وشغفه الأدبي بتجارب فنية وأدبية وإنسانية كانت مجهولة له من قبل ، كما أسهم في تغذية إهتماماته السياسية ، ومتابعة سير العمل الوطني في افريقيا وآسيا الساعيتين إلى الاستقلال والحرية في مواجهة الاستعمار العالمي .

وبالإضافة لذلك كله ، كانت هناك تجربة إصدار مجلة «لوتس» المعبرة عن اتحاد الكتّاب الأفروآسيوي ويروي إدوار عن تلك التجربة ما يكشف بالفعل عن طبيعة معدنه كرجل عامل :

إن المؤتمر الثالث عقد في بيروت مارس ٦٧ واتخذ قراراً بإصدار مجلة للاتحاد الافريقي الآسيوي تتضمن كتابات الأفارقة والآسيويين والتعريف بها وقد انفض المؤتمر ومضت الأيام والشهور ولم تظهر المجلة ، حتى جاء يوم تلقيت فيه مكالمة من الأمين العام (يوسف السباعي) « على إثر ظهور سلسلة مقالات تهاجم عدم تنفيذ الوعود والتوصيات » كانت الساعة الثانية بعد الظهر وقتها ، قال لي - على الهاتف : هل قرأت مقالة فلان أو فلان ؟ وكانت إشارته إلى المقالات التي هاجمته بأقلام كتّاب كالسعدني مثلاً وأحمد عبد المعطي حجازي أو أناس مثلهم . قلت نعم ، قال وإذاً ، قلت : أمهلني نصف ساعة وستكون مواد العدد الأول بعدها على مكتبك .. وكأن أن أهتفت إليه في الموعد وقرأت عليه الفهرس المبدئي للعدد الأول فكتب مقالة ظهرت في اليوم التالي متضمنة إشارات إلى المواد المذكورة .. وقال إنه تحت الإعداد . وبالتأكيد فإنها لم تصدر من فراغ ، فقد كان اهتمامي لفترة طويلة سابقة منصرفاً إلى هذا الاتجاه ، الأدب الآسيوي والأفريقي ، وكانت قراءاتي فيهما متصلة ، وبالتالي فقد كان من السهل علي أن أجهز العدد الأول من الوثائق التي احتفظ بها في مكتبي ومكتبتي الخاصة ثم انصرفت إلى إتمام العمل إما بنفسي أو بالاستعانة بالمختصين وعملية (الميزونباج) والعمليات الفنية وعمليات الطباعة ، بما في ذلك كنس المحل والنوم في المطبعة التي كنت أسهر فيها حتى الرابعة صباحاً ، وقد أصدرت - بهذه الطريقة العدد الأول والثاني ثم سقطت مريضاً[٦] .

وبالجملة ، فإن تجربة عمل إدوار الخراط في اتحاد الكتّاب الأفريقي - الآسيوي تقوم كشاهد إضافي على تلك الاستعدادات الأولية التي يتمتع بها ، لقبول الحياة والسعي في دروبها لتحقيق أهدافه متعددة المراحل ، والتي ليس أدناها أبداً توفير الشروط الضرورية

الملائمة لاستمرار الحياة بيولوچيا واجتماعياً ، ومن ثم إبداعياً ، وبالرغم من كل العوائق والتحديات .

وإن ما يميز الكاتب عن باقى أقرانه من البشر الساعين فى متاهة الحياة ، هو إيمانه العميق بأن تلك الشروط الحياتية القابضة ليست أكثر من مجرد مقدمة ضرورية ولازمة ، لاستشراف آفاق نوع أهم وأعمق من السعى الإنسانى ، وفاءً بالقيمة الأخلاقية والروحية العظمى التى يحملها الإنسان فى قلبه . ومن ثم فإن الكاتب مدفوع بقدر خاص إلى محاولة إيجاد نوع مفقود ولازم من التوازن بين تلك الضرورات الحياتية القابضة من جهة ، وبين مطامحه الإبداعية وسعيه الفنى من جهة ثانية . والمعيار الأساسى للحكم بنجاحه أو بفشله كإنسان وككاتب معاً ، هو فى وفائه بأهدافه المباشرة والبعيدة فى نفس الوقت ، دون التورط فى أى شكل من أشكال التنازل ، أو التنكر لتلك الخبرات والمبادئ الأساسية له كإنسان وككاتب - أخلاقية كانت أم سياسية - وسواء على مستويات الشكل أو القيمة المتضمنة فى حركة السعى ذاتها :

وتقودنا (حكاية) روايته - الغريبة والخارجة عن السياق المألوف لحركة إبداعه القصصى كله - « أضلاع الصحراء » المكتوبة عام ١٩٥٩ ، والمنشورة عام ١٩٨٧ ، إلى ولوج تلك الخبرة الخاصة المصاحبة لها ، بعد ذلك .

لهذه الرواية قصة ، فى تلك السنة بدأت العمل فى المنظمة ، وكنت قد تزوجت واستقبلت ابنى الأول وأتهيأ لاستقبال أخيه ، وكنت أعانى حالة من العوز والضنك غير عادية - أجارك الله - وفى نوفمبر من ذلك العام قرأت إعلاناً فى الصحف مفاده أن المجلس الأعلى للفنون والآداب سينظم مسابقة بمناسبة ذكرى حمله لويس التاسع وهناك جائزة مرصودة قدرها ألف جنيه ، وكان آخر موعد لتسليم الأعمال ٣٠ ديسمبر ، فصرفت النظر لكن المسألة بقيت تلح علىَّ ، وبعد أسبوع من التردد عزمت على الانطلاق فى المشروع وبدأت بإعداد قائمة المراجع القديمة والجديدة فذهبت إلى مكتب لجنة التأليف والترجمة والنشر وأخذنى الفرّاش إلى المخزن فأخذت الكتب وظللت لمدة أسبوعين أقرأ المراجع واستنسخ منها مذكرات ، ولم يبق من الوقت سوى أسبوعين أو أكثر قليلاً فبدأت أكتب وأنجزت المسودة وحررتها - لأن مسوّداتى لا تقرأ - وبعثت بها لتطبع على الآلة الكاتبة فى مكتب بشارع الجمهورية ولم استكمل تبييض كل

الفصول فبقيت أربعة منها بمسودتها ، ولذا عمدت إلى إملاء الفصول الأربعة التى لم أحررها في وقت متأخر حتى الرابعة صباحاً ، ولما اكتملت النسخ الثلاث سلمتها للمجلس فبقيت ناقصة أربعة فصول ... بالطبع لم أفز وذهبت فلوسى ووقتى وضاعت الرواية - نظراً لنقص الفصول الأربعة ونسيتها . والرواية مكتوبة - ولعلك لاحظت هذا أثناء قراءاتك لها - على نمط الرواية التاريخية ، وليس فيها أى طموح لإنجاز فنى وتقنيات حداثية على صعيد الشكل، ولكن بالتأكيد وليس بالمطلقية التامة . لكن الهدف الأساسى هو ما قلناه ، انتهت الحلقة الأولى من هذه السلسلة عند هذا الحد وانزوت الرواية بين أرتال الأوراق وأكوام الكتب حتى جاء وقت بدأ فيه صديقنا كمال ممدوح حمدى مسئولياته فى جريدة الرياض فاتصل بى طالباً رواية مسلسلة وظل يكرر الاتصال ويلح حتى جاء يوم لمعت فيه ومضة ذكرى فاستمهلته أياماً وبدأت أبحث عنها حتى وجدتها ناقصة الفصول المشار إليها بعد عملية بحث عنيدة وعنيفة ولكنى وجدتها فى الجزء غير المحرر (المبيض) من المسودة ، وقد نشرت منجمة على عشرين حلقة فى ملحق الرياض الأدبى ، هذه هى قصة (أضلاع الصحراء) بعدها لم أفعل شيئاً سوى إعادة تحرير الفصول الأربعة[7] .

يتضح من كلام إدوار هنا أن هدفه من كتابة تلك الرواية كان محدداً تماماً وناصعاً فى وعيه ، قبل الشروع فى الكتابة . لقد كان مبلغ الجائزة هو المثير المباشر لتلك المقدرة الهائلة التى يتمتع بها على العمل المنظم والدءوب أملا منه فى تجاوز حالة الضيق والعوز المالى ، وتقديراً من جانبه لكافة مسئولياته كرب أسرة وعائل . ورغم أن « أضلاع الصحراء » تبدو متخارجة - من الوهلة الأولى - عن المجرى العام لنهر كتاباته القصصية فإنها لم تأت - وما كان لها أن تأتى - غريبة كلية عن ذاك المجرى العام لقصصه ، حيث ترى العين الفاحصة فيها من ذات كاتبها وهمومه الأدبية ما لا يمكنها أن تُخطئه ولا تتجاهله أبداً . ومع أنها لا تطمح لأى إنجاز فنى خاص ولا تستفيد من تقنيات الكتابة الحداثية ، فإنها لا تبتعد كثيراً عن أن تكون قطعة من الرواية التاريخية الجيدة المتجاوزة للكثير من المشكلات التقليدية التي تعاني منها نصوص عديدة تنتمى لذلك الجنس الأدبى ، ولعل أهم هذه المشكلات على الإطلاق هو افتقاد تلك النصوص لدفق وحرارة الحياة الطبيعية الجياشة ، كنتيجة لفهم الروائى للتاريخ باعتباره مجرد رداء فنى يتيح له التعبير بحرية أكبر عن هموم وقضايا عصره . أما بالنسبة

« لأضلاع الصحراء » فلم يكن التاريخ فيها مجرد مطية يهدف الروائى أن يركب فوقها واقعه المعاصر لنقل خبرة سياسية أو مجتمعية على نحو مستعار ، وكما يفعل الكثيرون ممن يمتلئون بأطروحاتهم ومداخلاتهم الخاصة بالكتابة من خلال التاريخ ، بل سنرى « أضلاع الصحراء » مهمومة كل الوقت بمحاولة اكتشاف وصياغة العنصر الحى والباقى من تلك المرحلة فى تاريخ الشعب المصرى والممتد حتى واقعه المعاصر ، سعياً وراء بعث نبض الحياة ونسغها فى شرايين كلٍ من التاريخ والواقع معاً . ويعلن إدوار الخراط أن أحد مطامحه الفنية فى تلك الرواية كان يتمثل فى أن يعيد تلك الأحداث والتواريخ والوقائع إلى الحياة ، وأن ينفخ فى صدور أهلها نسمة البعث والنشور . وهكذا كان ضرورياً جداً له أن يصوّر كيف كان يعيش أولئك الناس ويتكلمون ويحبون ويكرهون ويحاربون ويصادقون ، وماذا كانوا يلبسون ويأكلون ويركبون . الأمر الذى اضطر معه إلى إعداد قاموس خاص لكل تلك الأمور التفصيلية الصغيرة التى قد تسقط من ذاكرة التاريخ قبل غيرها ، رغم أنها وحدها القادرة على منح التاريخ مذاقه ورائحته الخاصين جداً . واشتمل ذلك القاموس - المستمد من كتابات المؤرخين المصريين والفرنسيين معاً - على كل ما يمكن تخيله مثل أسماء الأطباء وقتها ، والأدوية المعروفة وطرق العلاج ، والملابس ونظام الجيوش ، وأسماء القادة العسكريين ، والمطاعم والمشارب وأماكن الترفيه العامة وغيرها[(٨)] .

وأعتقد أنه من الصعب جداً ، وبعد كل ذلك الجهد المبذول فى معايشة الحدث التاريخى بتفاصيله المباشرة ، تصور إمكانية انسلاخ الكاتب عن كتابته التاريخية تلك ، سواء على مستوى الوعى أو اللاوعى . وفى المقابل فإن هذا الكاتب الباحث عن تلك الخلاصة الحضارية الحيوية التى تهب التاريخ ملمحه الخاص ، وتعيد إليه رواءه ونضارته ، وبكل هذا التدقيق وذاك الشغف ، لا يسعه أبدا التحلل من واقعه المعاصر وهمومه الخاصة ، والتى تتسلل إلى عمله بهذا القدر أو بغيره من الوضوح . وتبقى ثمة ضرورة فنية وفكرية فى إبداع صيغة للتوازن داخل النص بين هذين . الهمّين الكبيرين أو السؤالين القائمين أبداً : الواقع والتاريخ .

وأريد فى هذا المقام ، أن أورد مثلين من الرواية يشهدان - برأيى - على النجاح الذى حققه إدوار فى إجابته عن سؤال التوازن المنشود ذلك . كما يوضحان براعته الخاصة فى الإفادة من اللغة التراثية ، لتثرى لغته الخاصة دون أن يرتهن لإسار تلك اللغة القديمة .

ولنسأل أنفسنا بعد الانتهاء من قراءة الاستشهاد الأول : أو ليس هذا الوصف الجميل والدقيق للطريق والحمار والولد الصغير يصلح لكي يحيلنا مباشرة إلى واقع قرية مصرية معاصرة ، كما هو ملائم تماماً لواقع قرية مصرية بعيدة إبان الحروب الصليبية ؟

ثم لنسأل أنفسنا بعد قراءة الاستشهاد الثانى كذلك : أو ليست تلك الأوصاف الجسمية والمعنوية ، والروائح والأصوات والحس الجسدانى الفائر والمزدهر لشجرة الدر ، يمكنها أن توضع بكليّتها فى سياق مغاير - من « رواية » « رامة والتنين » مثلاً - دون أن تفقد أدنى نأمة من عضويتها المتحققة فى هذا السياق أو ذاك ؟

وفى الإجابة عن مثل هذين السؤالين ، وغيرهما ، يكمن - فى تقديرى - مفتاح البحث فى قضية التوازن بين التاريخ والواقع داخل بنية النص الأدبى .

كانت حموة الظهر قد أخذت تعلو ، والولد ينوشه حس صغير بالخوف وتعتريه رهبة جديدة عليه ، وهو يهرول وحده فى رحابة الغيطان الموحشة وقد فرغ الآن من تحميل الحمار الأعجف بالسباخ من إحدى الكيمان الشاهقة التى تقوم على حزن من الأرض بين جسر النيل وبراح خاو ، فيما وراءه ، لا يؤنس وحشته إلا قلع مركب بعيد يعلو من وسط النيل عند منعطف الجسر ، صامتاً أبيض مفروداً فى الهواء الساكن الذى يهتز بالصهد ، لكنه يحمل رسالة بالطمأنينة والرفقة وسط الغيطان والكيمان ، وهو ينخس حماره بعصاه القصيرة ، وينحدر معه على الكومة السوداء فى هرولة ، ثم تطمئن قدماه إذ تعودان إلى ألف حسهما بالتراب الناعم الكثيف على الجسر ، وإلى سلوك الطريق المعهود الذى طالما قطعه جيئة وذهاباً ، منذ الصباح ، بين الغيط وأكوام السباخ الكفورى ، وفى نفسه التى ما زالت بعد نفس طفل هبوة من فرح إذ يستشرف لقياه بأبيه وأنسه به ويتشوق إلى لحظة من الراحة والظل عندما يروح أبوه يفرد السباخ على الغيط (٩) .

هفت رائحة عطرة من المسك و الخزامى والريحان ، عبق وديع لكنه لا يغيب ، ممتزج عنده دائماً برائحة حميمة خاصة كنفس الورد الغض - هى بالفعل كأنها أنفاس الورد فى حدائقه - ينبعث له دائماً من جسد ناعم رطب وثير طيب الملمس . ودخلت عليه صاحبة هذا العطر ، سيدة فى زهرة العمر زهرة ناضجة متأخرة كأنها فى آخر صيفها ، وردة قد اختزنت فى أوراقها

الداكنة ، المخملية ، كل دفء الشمس تنفحه فى بذخ هادئ كريم ، لأن عندها منه زاداً لا ينفذ ، وكأنما إذ هى تدخل عليه القاعة تزيدها صمتاً على صمت ، من مهابتها وحسن سمتها وروعة جمالها ، فكل شئ يحبس أنفاسه لمرآها ، فارعة القوام رشيقة خفيفة الخطى . ومتموجة القامة فى لدونة ، وامتلاء مكثف بنفسه ، وفى عينيها الواسعتين العميقتين حياة صافية ساطعة غير داكنة ، كأنها ثمرة راضية متملكة ، لكنها ثمرة فيها ، مع الخطر والروع ، خير رائق وحنو رضى دمث الأعطاف(١٠) .

تواصلت سنوات الصمت والمنفى الداخلى تلك لعقد من الزمان جرت فى نهر الواقع الاجتماعى والسياسى لمصر ، مياه كثيرة . ومع كارثة يونيو ١٩٦٧ ، اندفع الجميع - كما سبق لى القول - إلى إعادة البحث والتنقيب فى كل ما كان يعتبر قبلها مستقراً وأزلياً . ومن خلال البحث بعُث التساؤل الخلاق ، وتراجع اليقين البيروقراطى التافه .

وكان أن جهد أفراد كثيرون ، وحاولت تيارات عديدة التصدى للهزيمة ، ورفض الانكسار والتسليم أمام الكارثة ، ليس على المستوى السياسى فحسب ، ولكن على الصعيد الحضارى الشامل ، والثقافى بخاصة . وفى الوقت الذى نشطت فيه مظاهرات الطلبة العارمة ، معلنة للسلطة الناصرية المنهارة رفضها الحاد لمهزلة محاكمة المسئولين عن الهزيمة ، وإرادة الشعب المصرى فى التغيير السياسى الشامل ، نشط المثقفون المصريون - الشبان خصوصاً - لمواكبة وملاحقة تلك الحركة السريعة والهائجة فى الشارع السياسى المصرى . ورغم أن الكارثة كانت محيقة ومرعبة فقد تصدى لها المثقفون الشبان بالدراسة والتحليل لفهم دوافعها العميقة وأسبابها البعيدة ، واكتشاف أنفسهم ومجتمعهم فى محاولة لفهم العصر ، ومن ثم إعادة تكوين واقعهم على أسس مغايرة لكل ما كان . وكانت الانشقاقات والانسلاخات التنظيمية العديدة والمتتالية عن الحزب الشيوعى المصرى القديم ، هى رد الفعل الطبيعى الذى تقوم به تيارات صغيرة أكثر جذرية من الكوادر والأعضاء الشبان السابقين بالحزب ، ضد خط المراجعة البيروقراطية والشوفينية التى ميزت سياسات ومواقف وممارسات ذلك الحزب وقياداته طوال العقد المنصرم . وكما هو حاصل على الصعيد السياسى ، فقد انعكس الحال على صعيد الثقافة والفنون . وكان الدرس الكبير الذى تعلمه المثقفون الطليعيون الشبان هو درس الاستقلال الذاتى ، وضرورة خلق حيز خاص بهم وبحركتهم ، بعيداً عن مؤسسات الدولة ،

وفى مواجهتها . وكذلك طرح مسألة اختلافهم ، وتناقضهم مع النظام الحاكم ، للبحث والعمل الجادين .

وبنظر الكثيرين كانت تجربة إصدار مجلة « جاليرى ٦٨ » - والتى كان إدوار الخراط أحد أهم مؤسسيها ومحرريها والمشرفين عليها - شاهداً تاريخياً هاماً على تلك القطيعة وذلك الانفصال مع مؤسسات الدولة الثقافية . وهذه المجلة التى لم يصدر منها سوى ثمانية أعداد ابتداءاً من مايو ١٩٦٨ وحتى فبراير ١٩٧١ ، كانت تضم بين محرريها نماذج وصنوفاً وأهواء شتى من مثقفين وفنانين تنوعت - بل وتعارضت أحياناً - إنتماءاتهم الفكرية والسياسية ، فكان منهم الماركسيون والتروتسكيون القدامى ، والوجوديون والسيرياليون والعبثيون ، بل والعدميون أيضاً ، ورغم ذلك تضافرت جهودهم جميعاً من أجل تحقيق هدف زلزلة المجتمع القديم ، وتحطيم أعمدة الكلاسيكية المتداعية ، على صعيد الواقعين الاجتماعى والسياسى ، كما هو على صعيد الأدب والفن .

وبالعودة إلى ذكر الملاحظات التى أوردها فاروق عبد القادر فى مقالته المشار إليها آنفاً بخصوص دور إدوار الخاص فى تجربة « جاليرى ٦٨ » ومسئوليته شخصياً عن تعثر المجلة ثم توقفها بسبب موقفه الرافض لأى « بيان » أو « عقيدة » أو « التزام » أقول :

أولا :إذا كان إدوار ينأى بالمجلة عن (أن تضع لنفسها « بيانا » وأن تتخذ لنفسها « موقفا » وأن تصدر عن « عقيدة ») فبرأيى أن ذلك كله كان تقريراً لواقع تعيشه المجلة بالفعل . ولّما كانت التجربة تفتقد إلى التجانس العقائدى والتوحد الفكرى بين كتابها والقائمين على تحريرها ممن تباينت وتصارعت انتماءاتهم ومذاهبهم - على نحو ما رأينا - فربما كانت الفرصة الوحيدة واللازمة لتحقيق الالتقاء بين أولئك جميعاً (الالتزام بأخلاقية البحث عن جمال ما ... والصدق فى البحث) كما يقول إدوار ، وخاصة أنه لم يظهر - على أى حال - فرصة أخرى يتكتل فيها البعض حول مواقف تقدمى بعينه ، وعارض أو أعاق نموها إدوار .

ثانياً : لا أحسب إدوار يدعو إلى التحلل من الالتزم هكذا على إطلاقه ، وبقراءة السطور الأخيرة التى يوردها على لسانه فاروق عبد القادر ، فسوف نراه يحدد صراحة (الالتزام

« المتزمت » بالعقائد والإيديولوجيات . وبإلحاق صفة التزمت إلى الإلتزام يغدو الفرق كبيراً بين الموقفين ، وهو الفرق الذى ينبئ به تاريخ طويل من الخلاف بينه وبين العقائديين الجامدين ، وكما رأينا فى مواضع سابقة من هذا الكتاب .

ثالثاً : إذا كان السباعى قدم دعماً مالياً للمجلة عن طريق الخراط ، فهل كان ذلك سراً لا يعلمه سواهما ؟ وكيف يمكن أن يجهل الآخرون ذلك إذا كان هذا الدعم يأتى غالباً على شكل إعلانات مدفوعة من دار الكاتب العربي التابعة مباشرة لوزارة الثقافة ؟ وهل كان مطلوباً مثلاً من إدوار الخراط أن يرفض قبول ذلك الدعم رفضاً مبدئياً ؟ وهل كان من الممكن تدبير مورد مالى آخر لإصدار المجلة فى حالة رفض إعلانات وزارة الثقافة ؟ والسؤال الأهم هو هل تأثرت سياسة المجلة التحريرية وإتجاهاتها الطليعية - على مدى عمرها القصير - بإرادة المعلنين فيها بضرورة إحتواء تمرد ورفض الكتّاب الطليعيين المشاركين فى تحريرها ؟ وبأى شكل ظهر هذا التأثير ؟ وأخيراً ، هل يمكن اعتبار تعثر وتوقف مجلة هذه ظروفها ، نجاحاً أم فشلاً لسياسيات السباعى ورجاله (الأذكياء) ؟

هذه الأسئلة وغيرها تحتاج من كل شهود ومعاصرى تلك التجربة إلى إجابات واضحة وحاسمة ، حتي تستضئ لدينا - نحن الذين لم نعاصر التجربة - مواقف الإلتباس والشك والغموض والتهم المتبادلة بين جميع الأطراف .

أمّا إدوار فيعلن تقيميه الخاص للتجربة ، وما وفُقت إليه وما عجزت عن تقديمه بقوله :

لست أظنها عجزت عن تقديم ما كان مطلوباً منها ، فلم يكن بطبيعتها وكما تستشف من انطباعاتى عنها ، أن تقدم مجلة « جاليرى ٦٧ » مؤسسة ثقافية جديدة ، أو سلطة ثقافية أخري ، ولم يكن من المطلوب منها بطبيعتها حتي أن تستمر لأن الاستمرار هو التحول إلى منشأة ، والدخول في قالب ، والسماح بالثبات ، إن لم يكن التجمد .

أما « جاليرى ٦٨ » فقد كانت لأنها طليعية عرضية بالضرورة ، وعابرة بالضرورة ، ومغامرة اقتحام لا بد أن تنتهى بانتهاء قوة اندفاع الوثبة .

أقصد أن هذه التجربة بشارة وإنذار وصرخة ، وليست ، ولا يمكن أن تكون بناءاً وتقنيناً ، وبالتالى فاعتقد أنها ، بهذا المعنى ، قد وفت برسالتها .

بالطبع لا يمكن أن يكون الوفاء كاملاً ، بالطبع كان ممكناً أن تتجدد المغامرة ، وأن يتسع نطاق الوثبة ، وأن تزداد قوة الأجنحة[11] .

ومهما كان تقيمينا لتجربة « جاليرى ٦٨ » فقد كانت تحمل معها نوعا من إعادة الاعتبار إلى صاحب « حيطان عالية » كونه أحد القلة التى أكتشفت منذ فترة مبكرة ذلك الخلل الجوهرى الكامن بعيداً فيما وراء المظهر المتماسك والبراق لواقع الخمسينيات والستينيات المشروخ سياسياً واجتماعيا وفنياً . وجل ما يهمنى فى هذا السياق هى تلك الصحوة الشخصية والتعبيرية التى بعثتها فى أوصاله أصوات الزلزلة الرهيبة للوهم الناصرى المنهار . زلزلة استثارت كامل طاقاته الضخمة الكامنة على مدار عقد كامل من الانسحاب نحو الداخل ، ابتعثت فى روحه إيمانه القديم بضرورة العمل المباشر والجماعى ، اعتقاداً منه بأن الموقف بكامله صار قضية أن يكون الشعب أو لا يكون . ولسوف يأتى عليه وعلينا جميعاً ، عقد تالٍ من السنين القاسية التى ستحاول فيها قوى الرجعية والاستغلال المتضخمة بشكل أخطبوطى أن تجُهز على ما تبقى فينا من أنفاس الحياة ، ولكن التاريخ لا يكرر نفسه ولا يتجلى لنا بذات الشكل مرتين ، أقصد لا تاريخ الشعوب ، ولا تاريخ الأفراد كذلك ، وإعتباراً من تلك اللحظة ستتجه دفة حياته نحو وجهتها التى ظل يفتش عنها لعقود عديدة سابقة .

٧ - شهوة من ورق

تظل القضية المثارة هنا من أهم الشواهد على ذلك الارتباط الوثيق بين تجربة إدوار الخراط الحياتية ، وبين إنجازه الأدبى الذى يتجاوز كونه مجرد تعبير جمالى عن تلك التجربة ، إلى نوع من عقيدة خاصة كاملة ، كما لاحظنا من قبل . ولا ترجع الأهمية النسبية للأفكار الواردة فى هذا الفصل إلى كونها الأكثر تردداً وشيوعاً فى مجمل كتاباته فحسب ، ولكن لكونها - بالأساس - الأوضح دلالة والأفدح تأثيراً فى هذه الخصوصية العاطفية والأخلاقية وذلك الثراء الشعورى والحسى الذى يتمتع به كرجل وككاتب معاً . خصوصية مستمدة من صراع طويل ومرير لايجاد صيغة توازن نهائية مستحيلة بين هذه الاندفاعة الحسية والعاطفية العارمة من جهة ، وبين تلك القاعدة المكينة من (الأخلاقية الضرورية) التى تستهدف دوماً بلوغ مطلق صوفى ما من الجهة الأخرى . وثراء يشى بفداحته ذلك التشابك والانثيال المستمرين لسيل الصور والأحاسيس والمباهج العضوية والعاطفية ، والذى يتدفق فى حالة لا تحدد سديمى دائمة التوتر ، وممتنعة على التحقق إن بالارتواء الممتلىء ، أو بالزهد المكتفى . ومن هذا الصراع بين الإلهى والإنسانى فى قلب إدوار الخراط ، تستمد كتاباته جمالها الحريف الخاص ، وطابعها المأساوى المثير معاً .

ويبقى الجنس موضوعاً خالداً للذة وللألم ، ومظهراً للحياة وللموت غير مستنفد الأبعاد بالنسبة للوجود الإنسانى . ومهما تعاظمت وتواصلت تلك الجهود المعرفية التى نبذلها لبلوغ موقف يقينى ونهائى بشأنه ، يوازن فى روحنا بين طبيعتينا المتمايزتين ، فسرعان ما يتكشف لنا عجزنا عن بلوغ ذلك الهدف ، كما تتضح أمامنا نسبية هذا الهدف ذاته ، وتبّدل أشكاله فى كل مرحله جديدة يقطعها إدراكنا سعياً وراءه .

وما من رجل ولا امرأة إلاّ ويفرض هذا السؤال الأخلاقى ، وذلك الإشكال الميتافيزيقى ، عليه عشرات المرات فى اليقظة كما فى الحلم . ومهما كانت محاولاته لتجاهله فإنه يلازمه كهاجس باطنى عميق .

والمدهش أن هذا الهاجس تضرب جذوره فى أرض تربيتنا الفكرية والأخلاقية التكوينية التى تتضاد وتتصارع مع حقيقة أولية واضحة ، ودافع إنسانى أصيل ؛ أعنى كون الجنس ضرورة حيوية آسرة كالتنفس سواء بسواء . ويدرك الإنسان المتحدر من سلالة الفقريات العليا في المملكة الحيوانية هذه الحقيقة ، فى نفس الوقت الذى يبذل فيه جهوداً هائلة - وعبر تاريخه النوعى الخاص الذى نعرفه باسم تاريخ الحضارة - كى يضع نفسه موضعاً (أرقى وأجدر به) خارج تلك المملكة التطورية ، بدوافعها وضروراتها الحيوية القابضة . وهكذا فقد كانت محاولاته الموصولة للتأسيس لمجموعة من المفاهيم والتصورات الأخلاقية والدينية ، داخل هذا النظام الحضارى ، والمتجهة كلها نحو محاصرة الدافع الجنسي وتقنين تعبيره الذاتى عن ضرورية للبشر ، بل والتسامى به عبر أنشطة أخرى عضلية وعقلية ، كلما أمكن ذلك . وكانت حجته فى ذلك واضحة بقدر ما هى فاضحة ؛ أعنى تلك المقولة التى استفادت منها وروجتها المذاهب الدينية والفلسفات الأخلاقية التى نادت بامتياز الإنسان عن أسلافه فى المملكة الحيوانية بهذه الهبة الفريدة ، عقله .

ووفقا لهؤلاء فإنه إذا كان النوع البشرى قد تحدّر من سلاسل تطورية حيوانية على المستويات العضوية بيولوجياً وفسيولوجياً فإنه بامتلاكه لتلك (الهبة الإلهية) قد غادر إلى الأبد المملكة الحيوانية وصار خليفة لله في الأرض . ويظل تاريخ الحضارة - من هذه الزاوية تحديداً - هو السجل الخاص الذى يسوّده البشر بنجاحاتهم وإخفاقاتهم على طريق بلوغ التوازن المستحيل بين الحيوانى والإلهى فى الإنسان .

وتقديرى الشخصى أن تربيتنا الحضارية بطرحها لسؤال وجودنا الأخلاقى على هذا النحو الخاطئ ، فإنها سوف تبقى تدور بنا فى دوامات تعميق هذه المفارقة المفتعلة . ومهما جاءت إجابات النظام الحضارى متمتعة بتماسك منطقى داخلى ، فإنها ستغدو زائفة ، على أى حال .

فالحيوانى والإلهى فى داخلنا - وكما يصورهما أصحاب المذاهب الدينية والأخلاقية الكبرى - ما هما إلّا فكرتان غامضتان جداً ، أو فلأقل إنهما مجرد تصورين متيافيزيقيين عن طبيعتنا الواحدة الشاملة . وليست دوافعنا العضوية واحتياجاتنا الجنسية محض مخلفات السلف الحيوانى فينا ، كما أن نشداننا العاطفى وجهادنا الأخلاقى وطموحنا العقلى لا يمكن

اعتباره بحال مظهراً من مظاهر ذلك القبس الإلهى الكامن داخلنا . والإنسان كوجود حسى صريح وعارم ، وكقيمة عاطفية وأخلاقية تكاد تكون صوفية وكونية ، هو فى وقت واحد كيان عضوى متماسك لا يقبل الفصل ولا التقسيم . انه حقيقة شاملة وكلّية تنبع من ضرورات ودوافع حيوية قابضة ، وتسعى - رغم ذلك - باتجاه حرية ما ، ضد تلك الضرورات وعبرها .

وربما تولدت المأساة التى نعرفها فى الحب والجنس ، من صراع الضرورة والحرية الأزلى ذاك .

وبالنسبة لإدوار الخراط الواقع فى شباك ذلك التناقض المفترض بين الحيوانى والإلهى فى الإنسان ، فسوف تظل نزوعاته الجسدانية (الأرضية) فى صراعها الدموى مع نشدانه الطهرانى (العلوى) ، مشكلة أخلاقية كبرى ومحوراً هاماً من محاور أدائه الحياتى والكيانى على حد سواء . وسيبقى حائراً له ذلك التساؤل الذى يطرحه على نفسه وعلينا فى كتابته عن « مائيات عدلى رزق الله » :

كيف تكون العضوية - مع حضورها الجسدانى وطغمتها الطاغية - شيئاً مطهراً ، مصفى حتى النعومة ؟[1] .

ولكى نتقصى الجذور البعيدة لهذه المفارقة الوجودية والأخلاقية الملّحة على وعيه ، يتوجب علينا الارتداد - من جديد -إلى تلك السنوات التكوينية الأولى الحاسمة فى حياته . كما عرفنا ، فقد كانت أشواق القداسة وأوجاع الخلاص الروحى هى الهاجس الأجلى والأشد سيطرة على طفولته ، ولكل تلك الأسباب التى نعرفها الآن بوضوح كبير . ورأينا كيف تم تعميق تلك الخبرة الدينية الذاتية بروافد شتى تنبع بالأساس من تلك القاعدة (الأخلاقية الضرورية) التى كونّها لنفسه ، مستمداً مقوماتها الأخلاقية من المبادئ الأساسية للأرثوذوكسية المصرية .

ولكن ما لم نعرفه بعد هو كيفية تخلق وتطور الوجه الآخر لذلك (الملاك الصغير) ، أعنى ذلك الجانب الجسدانى والشبقى من ثنائية الروح المنقسمة هذه .

والحقيقة أن تتبع أثر ذلك الهاجس ليس بالأمر العسير أبداً ، فصفحات طويلة من

كتاباته تضج به ، وخاصة فى كتابيه « ترابها زعفران » و « بنات اسكندرية » اللذين يمكن النظر إليهما - من هذه الزاوية على الأقل - كنوع من السيرة الذاتية الروائية .

وابتداءً من الست وهيبة ، جارتهم الأولى فى البيت القديم بغيط العنب والتى :

كنت عندها ابناً وحبيباً تغار عليه من مسافرة الليل دائمة السفر ، حتى لتغدر بها وتكاد تسلمها إلى التهلكة[٢] .

ومروراً بقائمة طويلة من الأسماء والأشباح النسائية التى يخصها بكتاب كامل ، نلمح لحظة التفتح الشبقى لدى الطفل قائمة منذ سنوات الطفولة الباكرة ، ومهما كان لاوعيه وقتها ، بمعناها وخصوصيتها وأهدافها الأخيرة . ويأتى حضور تلك الخيالات الحسية والجسدانية العارمة فى فيض صور الذكريات الأولى هذه وعلى هذا النحو من الوضوح والدقة - كشاهد قوى على أنها لم تكن يوماً شيئاً عابراً لاقيمة له فى حياة ذلك الطفل الصغير ، ولست أقول إنها كانت موضوعات للشهوة كما يعرفها الشيخ الذى يكتب عنها الآن ، ولكنها لم تكن ، بأى حال بريئة كل البراءة من شبهة شهوات الرجولة الكامنة .

كانت ست وهيبة هى التى تعطينى كتبه ، وأحياناً تتركنى أدخل لكى أفتش فى السحارة وأنتقى ما أريد ، وهى تقف بجلابية النوم الخفيفة ، ممتلئة الجسد وأنثوية ، وصدرها وافر وأسمر وناعم الجلد أراه من فتحة الجلابية ، عالياً عنى ، يهتز بثقل واطمئنان[٣] .

وربما كانت الخبرة الجنسية وقتها موضوعاً للتساؤل عن الرسوخ والامتلاء بثقة الجسد بنفسه واطمئنانه إلى ثقله كما قد يشى قوله (عاليا عنى ، يهتز بثقل واطمئنان) ، أكثر منه موضوعاً اللاستسلام لقوة الدافع الجنسى المتنامية لدى الصبى . ولكنه ، على العموم ، تساؤل مثير لانفعالات ولأحاسيس عاطفية قوية أكثر منها لأفكار ومفاهيم عقلية باردة ، وليس غريباً أن يحدث ذلك مع صبى كانت جارتهم - التى هى في عمر أمه تقريباً - تلعب معه لعبة المرأة الغامضة والمثيرة لخيالاته الحارة الآخذة فى التشكل والفوران .

وفى موضع سابق ، كنت قد أشرت إلى نوع من العلاقة الخاصة بين إدوار وأمه . وقلت إنها علاقة ليست أوديبية تماماً ، وإن كانت لا تفلت كلية من هذه القبضة الأوديبية . ولا يصح ذلك على مشاعره الملتبسة والغامضة تجاه الست وهيبة صديقة أمه فقط -

والتى تلعب فى وعيه بها دوراً مزدوجاً ومموّهاً كراعية وكعشيقة معاً - ولكننا سنرى ذلك الدور الملتبس على نحو أجلى وأعمق تأثيراً فى شخصية رامة . أمّا إذا توقفنا ، مرحلياً عن مطاردة أشباح الأم واقتربنا من ذكرياته عن أمه نفسها ، فسنجده يتذكر :

أكانت أمه قد غلت صفيحة الماء ، بعد هدّة النهار وكدّ العزال ، وفرغ أبوه من الحمام واستحمت بعده ، وناما الآن على مرتبة السرير الكبيرة على الأرض تحته ، بعيداً فى ظلمة الليل ؟ سمع ، فى صمت النوم الثقيل ، الصوت الخشن هامساً ، ملّحاً ، وحفيف الأغطية والملاءات تتحرك ، ولم يكن يرى شيئاً . وجاء الصوت الخافت ، فيه تمرد ، حار النبرة : لأ . . لأ . . مش عايزة . . لأ . وعاد الصوت المحبوس القوى ، مطموساً فى لهفته لا يُقاوم ، ليس فيه إلا عنف التطلب والاقتحام . أما هو فقد تجمد فى رقدته ، انعقد السعال فى صدره وتكّور ورسخ ، صلباً ، لا ينزاح ، كأنه مرصود ، تحول حجراً وفقد كل حواسه إلاّ السمع الذى يلتقط الآن ، بوضوح ، الشهقات المتلاحقة ، والفحيح العنيد ، والارتطام الطرى ، والنفس المتسارع ، ثم الأنين الأبحّ المكتوم ، آخر دفقات الجهد المبذول ، مسفوحاً ودفيناً ، ينتهى إلى تنهيدة الراحة وصمت مفاجئ ميت(٤) .

ونلمح هنا - على الأقل - أذن الطفل التى تتركز فيها كل حواسه لمتابعة ذلك الحدث الهام فى حياته . وترى شغفاً بمواصلة التصنت من الطفل ، وبمواصلة الوصف التفصيلى الدقيق للمشهد من الشيخ الذى صاره الآن ، لا يخلو أبداً من مشاعر بالغة التعقيد والتباين ، تتراوح بين تجربة الصدمة وتجربة اللذة ، وبين تجربة الانفصال العاطفى وتجربة التقمص الوجدانى ، كل ذلك معاً فى نفس اللحظة . أمّا أن يطوى ذلك (القديس الصغير) قلبه الطفل ، وطوال سنوات العمر كلها ، على مثل هذه الخبرة الشهوية ، كى يستعيدها بكل هذه الحرارة والكثافة والتجسيم قبل نهاية العمر ، فهذا هو الشئ المعّبر حقاً . بل أن شغف الطفل الشهوى ذاك لاكتشاف أسرار عالم الجنس السحرى هذا ، سيتخذ أبعاداً أشد تطرفاً فى لا قدسيتها وتضادها مع الأخلاقيات الدينية ، عندما يتجاوز - لا شعورياً - فكرة الحرام والمحارم وينظر إلى المرأة - ومهما كانت درجة قرابته لها - كامرأة بالأساس . بل ويتجاوز جسدها العضوى إلى الافتتان بأشيائها الصغيرة الحميمة من ملابس تحتانية وأدوات نسائية

خاصة جداً يشي توقفه المتكرر عندها بقدر من (الفتشيـــة) التى ستظـهر مـراراً عديـدة فى كتاباته عن رامة بشكل خاص .

كانت هذه الغرفة الكبيرة ، فى آخر البيت ، فيها سريران متجاوران بينهما ممر ضيق . وكانت جدته أماليا تنام أحياناً مع بنتيها ، وأحياناً فى سرير جده . يكتشف ذلك عندما يتيقظ مبكراً جداً ويجرى فى البيت النائم ويدخل عليهم فى هذه الغرفة الخفية بأسرارها ، وكان ذلك كله يحيّره جداً ولا يستطيع أن يسأل عنه. ويحيّره أيضا قطع الملابس النسائية المتناثرة على سرير خالتيه وديدة وسارة . قمصان النوم وملابس الخروج والملابس الداخلية الملونة الرقيقة وكان تسحره السوتيانات الصغيرة الكؤوس بقماشها الدقيق الخروم أو الشفاف وشرائحها الطويلة الرفيعة التى لا يعرف كيف تتصل وفيم تنعقد وكيف تنفك ، يفكر فى ذلك قليلاً ثم ينسى ويذكره من جديد عندما يراها مغسولة ومعلقة على الحبل فى سطح البيت ، تتقطر بالماء الخفيف والشمس تنفذ من نسيجها الناعم الملون(٥) .

ولكن لا تأخذ تلك الخبرات الشهوية المبكرة كامل أبعادها إلّا عبـر مرورهـا - هى أيضا ! - بتجربة الكلمة التى اعتادت أن تمنح الصبى شرعية أشيائه أو تمنعها عنه . ورغم كل تجارب الشغف الشهوى لدى الصبى ، فـإن إدوار الخراط لا يعـود يتذكر إلّا ان قراءته لـ (ألف ليلة وليلة) فى سن مبكرة نسبياً قد أيقظت عنده أولى اندلاعات العشق الأيروسى . وكم كانت مثيرة لخياله الطفولى هذه الحكايات عن النساء الشبقات اللاتى لا ترتوى غلمتهـن أبداً ، فلا يكفيهن البشر لاروائهن ، وينشدن ذلك الارتواء مع الدببة والقرود . ولسوف تكون تجربته الأولى مع بلوغ لحظة الرعشة الجنسية مرتهنة بتلك الإثارة العنيفة التى أخذته بها الحكايات المرويّة بلغة جنسية مكشوفة وبقدر كبير من التفاصيل اللازمة لإرضاءنهم العطش إلى الجنس غير المتحقق ، والذى يأخذ طابعاً خيالياً بالأساس .

ولسوف تنطبع تجربة القذف الأولى تلك فى ذاكرته ، وستبقى خيالاتها اللذيذة التى رافقتها تستحوذ عليه وتستبد به من آن لآخر ، وسيعلن حضورها الدائم فى حياته عن منحى خاص تتخذه تجربته الجنسية بعامة ، وفيما هو قادم من تجارب الحب الضائع عبر نهر العمر كله . ولها وحدها سوف يكرّس صفحات عديدة فى « ترابها زعفران » يغنّى فيها فداحة التجربة وسطوعها الكامل بلهب اليقين الملموس الأول فى حياته :

. . . وفككت تلك السراويل المعقودة على فصوص الزمرد والمنقوشة بأشعار الهوى والتدلّه والتحريم ، فإذا سيقان من رخام دافىء مسنون فوقها كثبان من البلّور ناعمة ومربربة واعدة بالنعيم ، وأفخاذ كالعمدان ألين من الزبد وأنعم من الحرير ، وجلْتُ بيدى فى جميع الجهات حتى وصلت إلى قباب كثيرة الحركات والبركات عرفْت من أسمائها خان أبى منصور وحبق الجسور والسمسم المقشور ، وفهمت أسرار البوس والمصى والعضّ والغنج والشهقات واشتعل جسمى بالشوق فيتّقظتُ واشتددتُ وتوتر البرعم النابض المنتصب وجلجلت نواقيس الساعة وسطع العالم للمرة الأولى بلهب المعرفة وانهمر طوفان ووجدت نفسى فُلكاً طافياً على الغَمْر وليس بين أمواج اليمّ العاتية من طريق ومازلت أطفو وأغوص(٦) .

ويبدو لى يقين الارتواء الحسى عن إدوار مرتهناً بقيمة ما مغايرة لطبيعة ذلك الدافع الشهوى الأوّلى وأرى لحظة التحقق الجنسى عنده كلحظة معلّقة دائماً بين اندفاعته الجسدية المتفجرة والعارمة من جهة ، وبين توقه إلى إضفاء طابع مطلق ، روحى وأخلاقى على توتره الجنسى الذى لا يستجيب له كحقيقة قائمة بذاتها أبداً ، تتطلب الإرواء والكفاية .

وليست أناشيد وتسابيح الجسد المطولة تلك التى تضج بها كل كتاباته القصصية أكثر من مجرد محاولة يقوم بها الكاتب للالتفاف على تلك العرامة الفعلية لهاجس العضوى الدافق والمتلاطم فى دمه ، إنها محاولة لمحاصرة توقه الوحشى إلى الذوبان النهائى فى جسد آخر لا يوجد أبداً بالنسبة له على هذا النحو المطلوب ، إلا فى مخيلته .

وبالنسبة له ، فإن الحب للمرأة ينطلق من تلك النزعة المحرقة نحو تجاوز قدر الوحشة الهائلة فى كيانه الشخصى ، ونحو تحقيق شكل من أشكال التصالح مع قسوة الأشياء وصعوبة العيش . ولكن المرأة هى بنفس الوقت .

صخرة الجسد الناعمة والصلدة التى تمور عندها أشواق وتصوحات التوحد الجنسى والوجودى معاً ، تنكسر عندها دائماً أمواج العشق هذه بلا رحمة(٧) .

والمرأة عنده هى التى تجسّد أجمل وأشهى ما فى الحياة من متع حسية باهرة ، بدء من قطرة ندى منعشة على ورقة شجرة صغيرة ، ووصولاً إلى تلك النشوات واللذائذ والمتع التى يعده بها لحم الجسد ورائحته وتكويناته الجميلة وفوضاه المذهلة . وبرغم ذلك كله ، فإنها متع ونشوات محكوم عليها بالذبول والانكسار منذ البداية . ولّما كان قانون إنطفاء النشوة وحدوثها العرضى العابر ، هو الحاكم المستبد برغباتنا فى نهاية الأمر ، فإن تجربة السعى

الفعلى تجاه شريك حقيقى ، ومغامرة الجسد المتطلع والمقتحم تلك ، تبدو جميعها وكأنها ضرب من الحركة العبثية التى لا ضرورة لها على الإطلاق . وفى المقابل تبرز المخيلّة الفطرية - ثم الأدبية فيما بعد - بنشاطها الموصول فى تخليق صور الخبرات الشهوية كوسيلة كافية لبلوغ ذات النهايات المنكسرة ، ولكن مع فارق هام وهو إمكانية إضفاء طابع مجرد ومطلق على تلك الإنكسارات والإنطفاءات عبر عمليات التذكر وإعادة التشكيل الأدبى لها ، وبحيث تغدو هذه النهايات أقل تكلفة من الناحية النفسية . وتصير الذات أكثر استعداداً لقبولها ، ليس باعتبارها نصيباً شخصياً - كما قد يحدث فى تجربة التماس الجنسى المباشر مع جسد آخر - ولكن كنوع من القدر اللاشخصى ، أو الإنسانى بعامة .

ويعترف إدوار الخراط أنه :

أجد فى حسّية الحياة متعة ونشوة ، أجد فى التعبير عنها بهجة جارفة[٨] .

واللافت للانتباه هنا هو ذلك الارتباط الضرورى الذى يقيمه بين انتشائه ومتعته بما يجد فى الحياة من نزوع حسى ، وبين بهجته الجارفة التى يجربها عند محاولة التعبير عن تلك الحسّية . فالاستمتاع والنشوة الذاتيان المباشران بمباهج الحياة الحسية لا يفلحان وحدهما فى إرواء ظمئه من الحياة ، بل لا بد معهما من وجود بهجة من طبيعة مغايرة نسبياً . أقصد بهجة تعبيرية يقوم فيها وحده ببلوغ يقينه الجنسى الكامل ، عبر عمليات معقدة من إعادة التكوين التى تسهم فيها الذاكرة بنصيب كبير ، وتلعب فيها المخيلّة الدور الرئيس .

وليس جديداً التقرير بأن من يستجيب بشكل عفوى ومباشر لنزوعه الحسى الهادر ويبلغ معه تحققه وارتواءه ، نادراً ما يجد لديه فائضاً من الطاقة النفسية والذهنية ، أو حتى الرغبة الدافعة لركوب محاولة التعبير عن تلك الخبرة الهاربة دائماً والمستعصية أبداً على التأمل النظرى .

ولا أزعم هنا ، أن إدوار الخراط ممن يفتقدون كلّية إلى مثل هذه الخبرة العضوية المباشرة ، وإلى تلك العلاقة المتماسة مع جسد الشريك الآخر . ولكنى أشير فقط إلى أن مثل هذه الخبرة وتلك العلاقة - فى حالة قيامهما - لا بد وأن يمرا عنده بالأساس من خلال الذاكرة والمخيلّة ، وعبر جهاز نفسى وفكرى معقد تماماً ، ومتعدد المستويات من الطموح والفشل معا فى تجاوز ورطته الشخصية والإنسانية كرجل يؤمن بجثوم الوحش فى أعماقه ولا يطمئن إليه كما يرنو إلى الإله الذى ينتظر أن يكونه بعد عبوره التجربة .

وقد تكون تجربة الانفتاح على الجسد الآخر بالنسبة لإدوار الرجل تجربة مكرورة ومبتذلة

وحادثة يومياً ، أو لا تكون أبداً . وفى كلتا الحالتين لا فرق بالنسبة لما أشير إليه هنا . فالانفتاح على جسد آخر شئ مختلف تماماً عن الانصهار والارتواء الجنسيين مع شريك حقيقى . وكم من النساء والرجال ممن تتوقف استجاباتهم لرفاق فعلهم الجنسى عند حدود المنح المتبادل - والذى يبدو كاملاً - لأجسامهم ، ولكن بجهد بسيط وأمين من الاستبطان الذاتى أو التحليل النفسى سيتكشف ما إذا كانوا قد منحوا هؤلاء الرفاق - فعلياً - زهرة الجسد الحقيقية ، أم أن لحظة العشق والمنح الظاهرى هذه كانت تحمل فى أغوارها البعيدة سرها الدفين الذى لا تبلغه حتى أنات اللذة وصرخات الاستمتاع المنطلقة ؟

وفى هذا السياق إنما أنظر إلى تلك المناجيات الحسية اللاهبة التى يكابدها ميخائيل ويرفعها إلى رامة ، وهما يطاردان معاً - كلُ فى اتجاه - لحظة حقيقة جنسية مرفوعة دائماً ومهما كانت هذائية التغنى بالفعل ذاته وبتفاصيله الحارقة الممضة :

يا حبيبتى ما الذى يفصل بيننا ، مع ذلك ؟ ما الهوة الفاغرة بين جسدينا الملتصقين فى عرق شهوة الفجر الأولى ؟ ما الغربة الضارية فى عظم العناق ؟ بينما صدرك مدفون مضغوط فى حضنى ، فخذاك ملتفتان بساقى ، عيناك تحت جفنيهما المدورين حجران لامعان لا يذوبان أبداً ، تسيل على صفحتها مياه الرغبة وطلب اللذة . أجسادنا أحجار ندية سخنة لا تندمج ، منفصلة حتى فى تماسها الوثيق[٩] .

وهكذا تسقط لحظة الحب فى الهوة الفاغرة بين جسدين يلتصقان شهوة ، ويغرق قارب النشوة فى بركة صغيرة من عرقهما ، مما يعنى أن زمن الوصل العابر قد انقضى ، وإن قانون الغربة الضارية فى عظم العناق ماثل ومسيطر حتى فى عمق لحظة التماس الوثيق .

وإذا كان إدوار الخراط الكاتب - وبعد انقضاء العمر فى البحث عن لحظة الحقيقة الصلبة الراسخة فى عناق الجسد وفى الكتابة معاً - ينجح فى طرح تلك المفارقة الأليمة علينا ، بكل هذا الوضوح ، وبقدر غير محدود من التكثيف الفنى . فإننا نستطيع أن نلمح ذات الخبرة المأساوية - وإن بنجاح فنىّ أقل - بالفقد القائم والمرعب بين شريكى فعل المنح الجسدى ذاك ، وارتباطه بعمليات التذكر والتخيل فى قصته المبكرة « فى ظهر يوم حار » المكتوبة سنة ١٩٤٣ ، حيث يتبدى لنا بطله « جابر » يطادر صورة بنت الباشا فى داخله وينتقم منها فى خياله ، وهو مهزوم بين أحضان جارته المسكينة « نجية » :

وتألقت أمامه في حمى ، عينان زرقاوان وشعر ذهبي ، ورن صوت حريري ناعم . وانطلقت من فمه ضحكته القصيرة المرة ، حشرجة تشبه الضحك ، وغاصت يداه تتلمسان وتتكشفان طيات الجسد الناعم الحار ، وتطبقان على ركبتيها الباردتين ، ويغطيهما عرق خفيف كالندى وتضنمها إليه . ونظرت إليه في خوف ودهشة ، وأغمضت عينيها تخفى عن بصرها عينيه المتقدتين الهاذيتين . انه الآن ينتقم ، ينتقم من كل الشعر الذهبي في الوجود كله ، من كل الجمال المترف الباذخ ، من كل النظرات الزرقاء بلا مبالاة ، ينتقم في روعة لا تحد ، من أجساد السيارات الناعمة المنسابة ، ومن ملل الدروس السمجة التي لا تنتهي ، ووحشة المنازل الكئيبة ، في ظهر هذا اليوم الحار ، يثأر لمأساة حياته الخامدة ، وينتصر . فليدع مرارة لياليه تصفو الآن وتروق ، ماذا يهمه من أحلامه الساذجة البريئة التي طالما عمرت فراغ شبابه ، ماذا يهمه الآن ؟ فليرو أحلامه الوحشية الظامئة ، وهو يجمع بين قبضتيه الكنوز المليئة ويضم ملء ذراعيه هذا الحلم الذي يلتوي ، ويرتجف ، في ظهر يوم حار . وانطلقت من فمه ضحكته المريرة المستمتعة . وارتعشت بين زراعيه وسرى في قلبها رعب بارد وحاولت أن تتخلص منه ، فضمها إلى عظام صدره في عنف متزايد ملح ، وأنفاسها مبهورة من الخوف وأنفاسه لاهثة . وشيء كالمقت يأكل قلبيهما معاً . وهو يعصر بين جسديهما التقزز الذي يرهف أعصابه ويشدها . ووجهه يدوس كتفها الطرية[١٠] .

وتبدو المشاعر السائدة والمتبادلة بين شريكي فعل التماس الجسدي هنا ، لا علاقة لها بالنشوة ولا تحقيق الخلاص الذاتي المنشود في خبرات الإنفتاح الحر والواثق على جسد وروح شريك حقيقي . وعلى النقيض من ذلك تماماً ، يتجلى لنا فعل الحب كنوع من الثأر الوحشي الذي يقطر تقززاً وشراً وعجزاً من جهة ، وكنوع من المقت ورفض الحياة بكاملها من الجهة الأخرى . إنه - ودائماً - قدر الوحشة والفقد .

ولا تقود مثل تلك المشاعر المخيفة - بالضرورة - إلى التقرير بأن فورات الحدث الجثماني اللاهبة تلك - ومهما أنحرفت عن غايتها الروحية المنشودة في نفي وحشة الذات - يمكن النظر إليها كنوع من الإنحطاط الخلقي لدى أصحابها .

وتقديري الشخصي أن كاتبنا لا يحفل أبداً بهذا النوع من الفهم الأخلاقي . وليست القضية عنده ما إذا كانت مثل تلك المشاعر موضوعاً للإنكار الأخلاقي أم لا ؟ وإنما القضية

تتمثل لديه فى مدى نجاح أو فشل مثل تلك التجارب والخبرات الفادحة فى الحب الضائع والمقهور ، بالوفاء لأمله فى تجاوز الإنسان الفرد لمحنة وجوده الشخصى فى جسد يسجنه داخل حدوده ، ولا يكف مع ذلك عن نشدان التوحد والانصهار فى جسد آخر غائب دائماً .

ويختلف موقفه هذا عن موقف كاتب مثل د . هـ . لورانس الذى ينظر إلى لحظة العناق الجنسى كإمكانية حقيقية وكاملة وحادثة بالفعل لتحقيق خلاص الإنسان الروحى ، حيث يؤمن لورانس إيماناً صوفياً بأن هذه اللحظة هى إحدى اللحظات السماوية فى حياة البشر . وبإيمانه ذاك يتجاوز هذه المحنة من التردد والشك الشعوريين والأخلاقيين ، والتى تتوقف عندها كتابات إدوار الخراط - غالباً - فاقدة لكل أمل فى تخطيها لها .

وبالمقابل ، فإن تغنيه الحزين بتجارب الحب الضائعة والمقهورة تلك لا يسلمه أبداً لرؤية عبثية شبيهة برؤية كاتب عظيم كهنرى ميللر ، للحب الجسدى كقيمة يتم ابتذالها دوماً ، كما نلمح من استغراقه المصمم فى وصف تجربة العناق الجنسى بكل الفحش اللغوى الممكن . ويعكس هذه الإصرار لديه ظلاً غريباً من حكم أخلاقى يستنكر هذه الخبرات ، أو ربما من حكم نفسى متأزم ومحبط .

ويبدو الجنس عند هنرى ميللر كشكل من أشكال الاستهلاك الأحمق لطاقات الحياة العميقة الكامنة فينا ، ويظهر كتجربة شائهة ومحبطة تماماً لإمكانية تحقيق أدنى قدر من الخلاص الذاتى بالتواصل مع الآخر ، أبعد من الاستمتاع اللحظى والعابر بالتخفف من توترات الجسد العضوية بالقذف . بل وربما يستغل الإنسان فعل الحب الجسدى - وكما فعل جابر مع نجية - كأداة مميتة تثأر بها الذات لنفسها وتنتقم لعثراتها المستمرة وفشلها المتواصل فى بلوغ الحب الحقيقى ، وهو الأمر الذى يأخذ طابعاً قدرياً قابضاً عند هنرى ميللر . والأكيد أن ميللر بإنكاره الكامل هذا ، وحجوده التام ذاك ، قد بلغ الشاطىء المعاكس للخلاص الروحى ، والذى بلغ نقيضه ومقابله الآخر د . هـ . لورانس بإيمانه المطلق ويقينه الصوفى .

أما بالنسبة لإدوار الخراط فتقوم لحظة العناق الجنسى الفاشلة تلك كتعبير مأساوى عن عجز الإنسان فى الوفاء بأمله لتحقيق الحب كقيمة مطلقة ، وهو ما يتم تقريره دائماً بنوع خاص من الأسى الشعرى الرقيق ، وإن شابته أحياناً شبهات من السخرية بالرومانتيكيات المجانية التى لا يفلت أبطاله من إسارها كلية . والمشكلة الكبرى عنده ليست فى كون الحياة

جديرة بأن تُعاش ، وكون الخلاص الروحى لحظة حقيقية وممكنة فى حياة البشر أم لا ؟ فكتابات إدوار لا تخلو أبداً من يقين إيجابى بخصوص هذين السؤالين الجذريين وغيرهما . ولكن المشكلة - برأيى - تكمن فى ذلك السعى اللاعج - والعبثى - لإضفاء الطابع المطلق على كل تلك الممكنات الصغيرة المبثوثة فى كل تفاصيل الحياة . أو فلأقل سعيه الميتافزيقى للبحث عن تجسدات اللاهوت فى الناسوت كى تهدأ روحه المضطربة ، وتتزن حركة وجوده فى العالم .

ولو كان إيمان إدوار القلبى بقدرة الإنسان الذاتية على بلوغ يقين خلاصه الروحى ، أبعد بخطوة ، أو لو كان إنكاره العقلى لتلك القدرة أكثر جذرية ، لانتفت المعضلة من تلقاء نفسها . ولكنه قدر التوازن الوجودى الهش الذى يمضّه ويحرص عليه كل الحرص فى آن .

وتتأكد هذه المعانى فى إجابته عن سؤال وجّه إليه عما إذا كانت فى أعمال طقوسية ونزعة دينية وأخلاقية قال :

إن لم يكن هناك فى عقيدة الكاتب الفنية مكان مطلق ، فهناك فى تصورى ، توق وجنوح ونزوع لا يرد للمطلق . لكن هناك شرطاً هو لب العقيدة الفنية ، هو أن المطلق فى صميمه إنسانى . أى أن الإلهى والأرضى واحد لا ينفصلان . وهذه عقيدة أرثوذوكسية . لكن ليست بمعنى دينى عقيدى ، بل بمعنى مختلف تماماً . فأنا علمانى ولست دينياً . ولكنى مؤمن ، ولو كان الإيمان فى قلب اليأس . هذا مرتبط بوجد صوفى ، فهناك استلهام مباشر للخبرات الصوفية العربية والمسيحية والقبطية . هذا موجود فى النص . لكن هذا البعد يأخذ من عشق المرأة . فالإلهى قد يكون جزءاً من عشق المرأة ، كما قد يكون عشق المرأة نفسه إلهياً ، والجسد الأنثوى هو فيما يبدو قيمة للمطلق(١١) .

ولكن حين يغدو عشق المرأة نفسه إلهياً ، ويصير جسد الأنثى قيمة للمطلق ، فإن قدر الرجل يستحيل إلى نوع من الوجد الهارب أبداً والمتنائى دائما ، قبل أن ينتهى الحال إلى حكم عبثى مرير من المطاردة واللهاث ، أعنى إلى تكريس متواصل لوحشة الذات ، وتدعيم مستمر لعزلتها الكاملة . ويتسق هذا الحكم تماماً مع كل - أو غالبية - تجارب الحب الفاشلة التى ينهزم فيها أبطال قصصه ، من الرجال خصوصاً .

ومنذ الصفحات الأولى من كتابه الجميل « يا بنات إسكندرية » نتعرف على هذا الفشل كاملاً . ويظهر لنا بطله الأثير كصبى رومانتيكي غرير ذى نزعة تطهرية واضحة ، ومشتعلاً بفورة جنسية آخذة فى التكون ، معاً .

وكم كان يسيراً على جارته الصغيرة « منى » أن تلعب مع أشواقه وآلامه الرومانتيكية الساذجة لعبة المرأة مع الرجل ، بمهارة تامة وقسوة طبيعية جداً . ومع سخريتها به تعلم الصبى أول دروسه فى الحب المقهور .

ومن ألمها هى وكبريائها المسفوحة على تراب شهوة غريمتها وصديقتها نفيسة المتصارعة معها على حب الولد محروس ، أدرك الرجل الصغير يقين العذاب الكامل فى متاهة الحب المرعبة هذه . وإذا كانت منى الصغيرة البائسة المعابثة تلك هى المرأة الأولى التى لقنته أبجدية العذاب البدائية فى لعبة لمنح والمنع تلك ، فإنه سيبقى دائماً مديناً بمعرفته الكاملة وإدراكه التام لذلك اليقين إلى امرأة أخرى ستظهر فى أواسط عمره كالشهاب ، ويحترق بها ومعها فى أفدح تجاربه مع الحب المهزوم :

لم أكن قد نسيت لحظة واحدة نظرة العاشقة فى عينيها الجاحظتين قليلاً ، الممتلئتين بالوله ، وكأن العالم ليس هناك ، وهى ترفع وجهها إلى محروس ابن خالتها الطويل الغليظ الشفتين الذى يسكن فى بيت مِلْك على البياصة ، بعد شارع ١٢

ولا نسيت تدهور قلبى وبرحاء العشق الذى ران عليه الحبوط ، ولم تختنق ولا صحَّ عوده فى آن . ولا كفَّ وجيب القلب الغرير ، على تمّرسه بالوجيعة التى لاتكاد تطاق .

وكنت ، ولازلت ، أضحك قليلاً ، فى سرى ، على حكايات هذا القلب ، مع أنها جد خالص ومرير(١٢) .

وبالرغم من اليقين العميق المتجذّر لدى أبطاله بقدر الهزيمة الكاملة فى صراعات الحب الدموية تلك . فإن نشد انهم للحب يتواصل أبداً ، متخذاً طابعاً قهرياً لا يخفى . وفى سعيهم السيزيفى لإدراك صدمة الحب الكلّية ، سنراهم يسلكون دروباً عقلية ونفسية بالغة التباين والدراماتيكية معاً . وسوف تغدو المخيلّة النشطة سلاحهم الأخير فى مواجهتهم لقدر العذاب ذاك . وعلى درب الخداع الذاتى المرّ هذا ، سنراهم يموّهون على أنفسهم بعضاً من تلك الحقائق

الصلدة المحبطة لآمالهم الدافقة فى الحب والرفقة الإنسانيين المتبادلين ، أملاً فى تذوق بعض لذائذ الوصل المشتهاة ، كما تجرعوا دائماً كؤوس عذابات الوحشة والإنكار والفصل . وحقيقة الأمر ، انهم بنشاطهم التخيلى المخاتل ذاك ، إنما يعمقون فى النهاية قدر وحدتهم الكاملة ، ويؤسسون ليقين عذابهم الذاتى بدلاً من نفيه .

ولقد استوقفنى أحد المواقف المروّية فى قصة « نقطة دم » من مجموعة « اختناقات العشق والصباح » لأتأمل فيه طويلاً . وكان هذا الموقف يبدو لى استثنائياً ، مغايراً ، وناتئاً بالمقارنة بمثل تلك المقاربات العاطفية التى يقوم بها أبطاله باتجاه المرأة ، وبصفة خاصة بالنسبة لاندفاعة الفعل الحاسم والجرىء التى ميزت حركة بطله وقتها ، وأيضاً من حيث إدراكه - ولأول مرة مع أبطاله - لنهاية منتصرة فى الحب .

ويصور ذلك الموقف طالباً جامعياً فقيراً ومثقفاً يلعب دوراً بائساً يميز ثالث العاشقين ، الذى يحاول ترميم تلك الشروخ العاطفية والفكرية الفادحة فى العلاقة المنهارة بين صديقيه . ويتجشم ذلك الصديق (المخلص) مشقة السفر من الإسكندرية إلى القاهرة والعودة فى نفس اليوم ، وليس فى جيبه أكثر من نصف جنيه وبضعة قروش ، يعى تماماً معنى اقتطاعها من مصروف البيت ، متعللاً أمام نفسه باخلاصة العميق لصديقيه ، وبحرصه العنيد على محبتهما الذاهبة أدراج الرياح . ولكن دافعه الذاتى الأعمق ينكشف أمام عينيه عندما يجد نفسه متورطاً فى ملاحظة التفاصيل الدقيقة لجسم صديقة صديقه . وتصدمه بشدة أفكاره وخيالاته المثيرة عنها كامرأة مشتهاة تامة النضج الآن . ويظهر ذلك بوضوح من استدعائه الفنى العاجل لتلك الخبرة الجنسية الصريحة التى عاشها طفلاً مع قريبته الفلاحة الصغيرة جميانة . كل هذا والأحداث والإستجابات تمضى - برأيى الخاص - فى مجراها الإعتيادى ، ووفق إيقاعها وإتجاهاتها الطبيعية المميزة لحركة أبطاله ، وسلوكياتهم الفعلية . ولكنه يفاجئنا باندفاعة جرئية وحاسمة لكى يُلحق صديقته به عاطفياً ويذكر :

الكوبرى الحديد الرقيق كأنه مشغول بالدانتيلا ويهتز تحت أقدامنا . وجرؤت فأمسكت بيدها ، فى حنان ومواساة ، ولم تسحبها على الفور . والهواء يرتعش وخضرة الصبار الشائكة المتوحشة صامتة ومتهددة . وأحس وهى تسير بجانبى ، وتصطدم يدى بيدها كأنما بعفوية وبدون قصد ، أنها تحرص مع ذلك على أن تكون خطواتها على غير حذو خطواتى ، كأنها

ليست معى . أعرف ، عندما توقفنا لحظة ، أنها قد أجفلت كأنما المفاجأة أو ضربـــة خــوف خفيفة ، قــد أرجعتهــا إلى الوراء[١٣] .

وقطعاً للشك باليقين ، فقد استعلمت من المؤلف عن تفاصيل الوقائع الفعلية لهذه القصة وتأكد لى من إجابته ما ظل حتى الآن مجرد هاجس أو احتمال أو استنتاج أدبى يخامرنى . فلقد كانت أحداث القصة فى مجملها والكثير من تفاصيلها المروّية حقيقية - بمعنى أنها حدثت بالفعل - فيما عدا تلك المحاولة (المتخيلّة أدبياً) التى يقوم بها بطله لضم صديقته - المشتركة - إليه عاطفياً ، على أنقاض علاقتها المنهارة مع صديقه الآخر . ويعتبر الخراط أن عتاب صديقه القديم ذلك عليه بسبب هذه الحادثة - عندما قرأها مكتوبة فى الثمانينيات - هو بمثابة شهادة نجاح أدبية دالة على صدق النص تعبيرياً ، وواقعيته وراهنيته على أى حال . وربما كان الأمر صحيحاً من هذه الزاوية . ولكن كان التوضيح ضرورياً بالمقابل ، كى تتسق الحوادث وتستقيم الأمور ، وتأخذ هذه الجرأة على فعل الحب ، وذلك الاقتحام للمرأة - غير المسبوق - بين أبطاله المهزومين ، مكانهما الحقيقى فى سياق مخُيلته الجنسية الأدبية النشطة والمنتصرة ، لا فى سياق واقعه العاطفى والجنسى الفعلى الذى ربما كان مغايراً لذلك تماماً .

ومن ناحية ثانية فلعل هذه الحكاية (المنتصرة) تبرز بجلاء عمق وحدته الذاتية وعزلته العاطفية الرهيبة التى ظلت تقبض بشدة على حياته ، وبشكل أكثر مأساوية من كل خبَرات العذاب والهزيمة الصريحة فى الحب ، والتى تضج بها معظم كتاباته القصصية ، وكما يقرر بوضوح تام منذ الصفحات الأولى لتجربته الرهيبة مع رامة :

لم يقل لهـا : علمنى حسى بفقدانك أننا نحب وحدنا . ونموت وحدنا . واستشرفت أنه ليس حتى فى الموت برء من الوحدة . بعد حياة الوحشة المحكوم بها علينا ، نحن نموت . ولا نجد فى الموت نجدة . ولا نلتقى فيـه بأحد . الموت يطوى الكتـاب ويغلقـه ويكرس ختمـه . والحب ؟ الحب كذبة . وهو الشهوة العارمة للخلاص من الوحدة ، الاندفاعة التى لا توقف نحو الانصهـار الكامل والاندمـاج والاشـتعـال المزدهر لكنه يدور أيضـاً فى الوحـدة . وينتـهى بتكريسها أكثر علقماً من الموت . نحن نحب وحدنا . الحب أيضاً وحدة لاشفاء منها[١٤] .

وفى سياق الوحدة التى لابرء منها فى الحب - كما يؤمن - ينبغى أن نقرأ تلك المطولة العاطفية الجميلة ، التى يكتبها فى روايته « يا بنات إسكندرية » متغنياً فيهـا بذكريـات ما لا يقل عن سبع وعشرين امرأة وفتاة ، يظهرن فى أفق حياته ، ويمارسن دورهن المثير والمشتهى والموجع خلال العقود الثلاثة الأولى من عمره . إن إعادة تكوين الذاكرة والمخيلة الأدبيتين لمثل تلك المباهج الحسية والشعورية المسيطرة على ذكرياته البعيدة عن بنات إسكندرية ، ليست بالضرورة قناعاً فنياً لرغباته الكامنة التى لم يقيض لها التحقق والارتواء، بقدر كونها تعبيراً عن نشدانه العارم لاستقطار تلك (الحقيقة الأبعد) التى يعتقد أنها كامنة ومركوزة فى العمق الأخير لسورات الحس ذاتها ، ولهيب الجسدانى نسفه . وفى كل حال هى عملية ضرورية له لاستلهام تلك الخبرة الصوفية والبعد المطلق الذين يؤمن بتجسدهما فى جسم المرأة .

وفى روايته الأخيرة « حجارة بوبيللو » يعترف إدوار الخراط صراحة أنه :

لم أصنع غراماً قط - فى حقيقة الأمر - إلا مع خيالات جسدانية . حتى فى عز التجسد والأرضية ، كن تخيلات[١٥] .

ولكن دعونا الآن نتقدم خطوة أخرى على درب تقصى الجذور العميقة لأفدح تجاربه مع الحب المتخيل المقهور .

٨ - الجذور العميقة لسيدة الزمن الآخر

تبدو ثنائية «رامة والتنين» و«الزمن الآخر» الروائية كعمل محورى بالنسبة لمجمل كتابات إدوار الخراط . وبرغم أنها لم تكتمل بعد حتى الآن ، فإنها تظل التجربة الإبداعية الأكثر شهرة لدى القراء ، والدالة على كاتبها فى ذاكرتهم ووعيهم ، مقارنة بغيرها من تجاربه الإبداعية الأخرى .

أما بالنسبة لى ، فقد كان من المستحيل أن أصل إلى عدد من الحقائق الصلبة عن حياة الكاتب المرتبطة وثيقاً بتجربته الفنية ، دون أن أفرد مساحة خاصة للبحث فى ملامح وأبعاد هذه التجربة المفصلية التى أراد لها كاتبها أن تتجاوز كونها مجرد تعبير جمالى عن واحدة من أفدح تجاربه الحقيقية مع الحب المهزوم ، إلى نوع من إيديولوجيا ذاتية كاملة ، توازن فى روحه المنقسمة والموزعة بين حدين متباينين لوجوده العضوى والأخلاقى معاً ، على نحو ما رأينا طوال بحثنا فى الفصل السابق .

وهنا نرى إدوار الخراط وقد أنشأ نصاً قصصياً على قدر غير يسير من التعقيد والفرادة ، واضعاً قارئه فى قلب دوامة من الالتباس والعجز عن فك هذا الاشتباك العنيد بين المستويات الدلالية المتعددة والمتداخلة والمنفلتة ، يثيرها النص لديه ، ويفرض على وعيه البحث فيها .

وبالمقابل ، فقد بدا الخراط ضنيناً للغاية فى التصريح الصحفى المباشر لى ، عندما حاولت أن أتقصى منه بعض الوقائع والحوادث الفعلية المرتبطة بتلك التجربة وبصاحبتها . وربما كانت هذه هى المرة الوحيدة - عبر أحاديثنا المطولة معاً - التى يحرص فيها ، كل الحرص ، على إخفاء بعض الوقائع المتصلة بتاريخه الشخصى ، والتى أحسبها ضرورية جداً لإلقاء مزيد من الضوء على هذه التجربة الشائقة . ويلوح لى هذا الصمت غير الاعتيادى منه ، كنوع من الالتزام الأخلاقى الصارم ، ربما تجاه تلك المرأة - العاصفة التى لامت عاشقها المندفع فى هواه

المشبوب - فى غير موضع من التجربة الروائية - كونه قد شبب بها وفضح سرها على عادة الشعراء والحمقى من المحبين .

وأمام إصرار الكاتب على حصر البحث فى تجربة الحب المفقود بين ميخائيل ورامة ، داخل دائرة الخيال الأدبى ، كان من الضرورى لى أن أعمد إلى القيام بمحاولة تحليل النص الخراطى بحثاً عن إجابة لأسئلتى المعلقة بشأن تقصى الجذور العميقة لبطلة التجربة ، مدركاً منذ البداية لاستحالة بلوغ حقيقة صلبة ونهائية وفاء بتحقيق هذا الهدف ، وانطلاقاً من النص وحده الذى يعمد دائماً إلى جرنا لمتاهة من التفسيرات والتأويلات التى قد تصدق كلها ، ومهما بلغت تناقضاتها الداخلية فيما بينها .

إن المتاهة هى القانون البنائى الحاكم لهذا النص ، الذى كتب منه حتى الآن ثمانية وعشرون مقطعاً موزعين بالتساوى بين كتابين . وهى متاهة يتم بناؤها بإحكام هندسى فائق ، رغم ما يحاوله كاتبها بإصرار عنيد كى تغدو كنص شعرى متطاول النفس ، مندفعاً على دفقات شعورية وتأملات ذاتية هادرة ومحمومة . وهى متاهة تضيع فيها أصوات البشر ، وتذهب بها رياح الوحشة الكاملة . أمّا صوت رامة فهو موجود وغير موجود ، وفى التحليل الأخير للنص سنرى ميخائيل يهيمن على التجربة بيأسه وشكوكه وتوقه الممض ، وسنسمع صوته المنفرد وهو يحكى لنا عن نفسه وعن رامة ، فلا نعود نعرفها إلّا من خلاله . ويخطىء من يظن أن رامة هى الصوت الغالب فى التجربة ، فنحن لا نعرفها إلَّا وهى أسيرة تصورات ميخائيل عنها وليس النص - من هذه الزاوية - بأكثر من مجرد سجن لغوى وصورى يقيمه الكاتب خصصياً كى يعتقل بقوة تلك العاصفة الهوجاء التى يسميها رامة .

وبالرغم من هذا كله ، ستبقى متاهة الحب المفقود تلك محتشدة بعشرات ومئات وآلالف من الأصوات والأشباح البشرية المشاركة فى صياغة الحدث الراهن أو التاريخى على حد سواء . لكن وجودها وغيابها يبقى مرتهناًعلى الدوام بموقعها الخاص من الحدود الملتهبة لذلك الصدام العاطفى والجنسى المحموم بين بطلى التجربة .

ولست أقصد الآن أبداً ، إلى تفكيك العناصر المكّونة لهذه المتاهة ، ولا إلى إعادة رسم خريطتها كى يدخلها الداخلون عن وعى وثقة . فهذا الأمر لا يحتمله السياق هنا ، فضلاً عن

كونه يستلزم مجهودات كبيرة من طبائع شتى ، لغوية وبنائية ونفسية واجتماعية وتاريخية وأسطورية وغيرها ، مما لا يستطيع فرد واحد أن ينهض بعبء البحث فيها جميعاً . وإنما قصدت فقط إلى تحليل بعض المحددات والسمات النفسية والاجتماعية والفكرية والعاطفية التى تميز تلك الشخصية المثيرة للإلتباس والمفجرة للتناقضات بشأنها دائماً ، والتى أخذت التجربة بكاملها اسمها وشهرتها منها ، رامة .

وقبل الاندفاع فى ارتقاء هذا المرتقى الصعب ، أزعم أن رامة التى ظهرت لأول مرة باسمها وفى سياق تجربتها الخاصة مع الكاتب ، فى « ميخائيل والبجعة » المكتوبة عام ١٩٧٣ كانت موجودة هناك دائما - بهذا القدر أو ذاك من الوضوح - فى شخصياته النسائية العديدة منذ « حيطان عالية » وحتى « حجارة بوبيللو » .

أما الآن فقد صار من الضرورى أن أبرهن على صدق ادعائى هذا ، عبر التقصى التفصيلى لمستويات الوجود الحياتى والأدبى المتعددة والتى تظهر بها شخصية رامة فى النص الخراطى .

★ أولا : « رامة » فى اللغة :

منذ اللحظة الأولى سوف نلقى هذا اللغز مكتوباً على غلاف الكتاب الأول ، يمنح التجربة بأكملها اسماً ، ويثير ذهن القارئ فى محاولة استفزاز عقلى ناجحة ، داعياً إياه إلى بذل بعض الجهد ، والتحلى بشئ من الصبر خلال رحلة الكشف القادمة .

واسم « رامة » نادر الظهور فى التاريخ العربى . ويتبدى لنا بوضوح ذلك الجهد الذهنى الفائق الذى بذله إدوار الخراط ، كى ينحت هذا الاسم الغريب الذى أراده أن يأتى معبراً عن جملة من المعانى والتصورات والأحكام والصفات التى تخضع لها وتتمتع بها تلك الشخصية النسائية الاستثنائية ، لا فى الأدب العربى فحسب ، ولكن فى الواقع العربى كذلك . ويظهر لنا الكاتب وكأنه يقرر أن امرأة استثنائية وفريدة ، لا يمكن أبداً أن يكون اسمها مألوفاً ومبتذلاً ، كما هى الأسماء التى نعرفها ، وهو المسعى الذى يلزم به نفسه دائماً ، والذى يكشف لنا - منذ البداية - عن نوع العشق الذى ينحو منحى صوفياً ومطلقاً ، يكابد فيه العاشق لوعات عشقه المستحيل ، ويتجشم كل تلك المشقة فى الإعلان عن تفرد معشوقة الكلّى الذى ليس له بين البشر من ند ولا كفؤ ولا شبيه .

وربما كان اسم «رامة» قد نحُت من الفعل (رَأَمَ) بمعنى أصلح فرأم الإناء - رأماً أى لأمه وأصلحه .

أو ربما اشتق الاسمُ من فعل (رَئِمَ) بمعنى انضم والتحم والتأم كما فى الجرح مثلاً . كذلك فإن (رئمت) الأنثى ولدها رأماً ورأماناً ورئماناً أى أحبته وعطفت عليه ولزمته فهى رائمة ورائم وزءوم .

وكذلك (الرِّأْمُ) فهو الولد الذى تعطف عليه غير أمه ، وبالمقابل يقال أيضاً (رَئِمَ) فلان فلاناً على الشئ أى دفعه إليه دفعاً باكراه . ويتضح من مشتقات فعل (رَئِم) هذا ، أن هناك مجموعتين متعارضتين من المعانى التى تتراوح وتتصارع بين المحبة والعطف من جهة ، وبين الإكراه والجبر من جهة أخرى .

ويستنتج الناقد سامى خشبة من ذلك التناقض الاشتقاقى بين معانى الفعل (رَئِمَ) الذى يعتمده كأصل البحث فى الاشتقاق اللفظى لاسم «رامة» ما يلى :

وبمعنى ما يمكننا أن نقول إن ميخائيل نفسه هو الذى اختار اسم رامة ، أو اختار أن يعشق امرأة تحمل هذا الاسم وأن يعيش معها تجربة الحب ، حيث تمتزج معانى الخصوبة والموت سوياً ، ومعانى التوحد الحر والقهر معاً ، ثم أن يعيش معها أيضاً تجربة الانفصال المفضى إلى خسارة كل معنى ، ثم إلى الموت بالضرورة[1] .

والحقيقة أن تجربة الحب المهزوم فى حكاية ميخائيل ورامة الروائية ، تحتمل - بل وتقود أحياناً إلى اعتماد - هذا التفسير الذى ارتضاه سامى خشبة ، منطلقاً من المعانى المتناقضة لاشتقاقات الفعل (رَئِمَ) ولكن هناك فى القاموس العربى كذلك الفعل (رامَهُ - رَوْماً - وَمرامَاً) المشتق من اللفظ (روم) . وهو الفعل الذى يعنى طلبه أو نشدة بشدة . ويُقال رام فلان شيئاً أى طلبه وأراده بالحاح . وفى هذه الحالة سيكون اسم «رامة» حاملاً لدلالة أخرى ، حيث يغدو تعبيراً عن حالة من النشدان والطلب لا تهدأ ، ولا يتم إجابتها أبداً[2] . ومرة أخرى أقول إن التجربة الروائية تحتمل هذا المعنى كذلك ، بل وربما كان - بتقديرى الشخصى - أقرب إلى طبيعة تلك الحالة النفسية والعقلية المميزة لشخصية ميخائيل ولشخصية خالقه معاً ، حيث لا يمكننا أبداً تصَور وجود ميخائيل متحرراً من ذلك الدافع القهرى الذى يأخذ شكل التوق الدائم والمسعى المستمر اللاعج نحو معشوقته المطلقة .

وفضلاً عن هذا وذاك ، تقابلنا فى القاموس العربى لفظة (رآمة) بوضوح كلّى ، وهى اسم موضع بالبادية كانت تستريح عنده القوافل المسافرة فى رحلتها بين البصرة ومكة . ويضيف هذا التخريج تعقيداً وثراء جديدين إلى مستويات الدلالة اللغوية لاسم «رامة» ، حيث تعنى هنا أنها كانت الواحة أو المنزل والسكن الذى تلقى عنده روح ميخائيل برحلها ، وتستريح قليلاً من رحلة عشقها اللاهبة والمنهكة ، ومن صراعها الدامى فى مواجهة شكوكها وهواجسها من جهة، وأملها ونشدانها من جهة أخرى . ومرّة ثالثة أكرر أن النص يحتمل هذا المعنى أيضاً وإن بدرجة أقل من سابقيه ، ذلك أن «رامة» لم تكن - على أى حال ، وحتى فى عمق لحظات التماس الوثيق بينهما - تلك المرأة التى يسكن إليها ميخائيل ، ولو كانت كذلك لتحرر منها سريعاً جداً ، ولانتفت بعض الأسس الصلبة لتجربة عشقهما المتنائية أبداً .

ومن الجائز جداً ألا تكون كل أو بعض هذه المعانى المتضاربة والمختلطة قد استهدفت بوضوح ووعى كاملين من قبل الكاتب ، عند نهوضه بمهمة خلق وإنشاء هذا الاسم الاستثنائى لهذه المرأة الاستثنائية . ولكن هذا لا يعنى شيئاً بذاته ، فليس المهم هنا نوايا الكاتب المباشرة وإنما المهم حقاً هو تلك الاحتمالات والإمكانات الدفينة فى عمق نشدان صاحب النص ،وولعه الشغوف ببطلته ، والمعانى العميقة التى حركت فى روحه رياح العشق اللاعج ، فجاء النص على تلك الصورة دون غيرها ، وكان اسمها على هذا النحو دون سواه .

ويذكر النص فى غير موضع قوله (**اسمك يختلط بماء مرّ ملح**)[3] ، وهى الصرخة التى كان فيها من الحسرة والتوجع من الظمأ ، ما جعل الكاتب يعلن مراراً أن الكتاب الثالث والأخير من حركات تلك التجربة الجنائزية سيأتى حاملاً لعنوان «يقين العطش» تكذ بجلاء تام أن العطش وحده هو الخبرة النهائية والأكيدة فى التجربة كلها .

وفى السطر الأخير من رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» يكتب :

وهآنذا الآن اسكت ، لا أقول شيئاً ، بعد ، عن البكاء ولا عن الحريق ، ولا الموت الثانى ، يقين العطش[4] .

وإذا كان الموت الأول هو موت الجسد ، وموته الثانى هو هلاك الروح فى فيافى المحموم بغير أمل ، فإن يقين موته الثانى ذاك ليس جديداً ، وإنما هو قائم هناك منذ الأولى والباكرة لرحلة العطش هذه .

وعقب صدمة اللقاء الأول ببهجتها الكبرى ، نقرأه وهو يتنبأ بانطفاء البهجة وعرضيتها وزوالها الحتمى :

أنت الآن تقولين لى : إننى سعيدة أنك توجد . وأننى التقيت بك . ولا تكملين . وأحس فى نبرة هذه الكلمة ما يوحى بأنك تريدين أن تضعى نهاية ، كأن فيها نزوعاً نحو ختام ، وخطوة نحو شئ قد انطوى ، ولم تسعدنى الكلمة ، بل فتحت جرحاً لم يلتئم . إننى فى قلب الزلزال ، فى فوهة البركان التى تغضى بالحمم ، مندلعة بنار تسطع فى لهبها كل صخور العمر الصلبة ، وتذوب ، ماذا تفعل يداى العاريتان اللتان تحجزان انهما رحمم البركان ، وتسندان بنايات عالمى التى تتقوض فى الزلزال ؟(٥) .

★ ثانياً : «رامة» الشهوة المقدسة :

لو لم تكن رامة موجودة لاخترعها إدوار الخراط اختراعاً . ويتجلى شوقه إلى تحقيق القيمة المطلقة فى الجسد النسبى المتعين والكثيف ، بأوضح ما يكون فى كتاباته عن رامة . ويتراوح موقفه منها بين الإيمان الكامل بطهرايتها وقدسية روحها وجسدها ، وبين الكفر التام ببراءتها المزعومة التى لا وجود لها إلا فى صبواته الرومانتيكية عنها . وتبقى ازدواجيتها وانقسامها الروحى بين القداسة والدعارة ، الوجه الأكثر شيوعاً وتردداً فى النص الذى يتجاوز كونه مجرد قصة حب مفقود ومضيع بين كهلين يدخلان بكل العنفوان والقلق منتصف الحلقة الخامسة من عمريهما . ومع رامة يبدو إدوار الخراط الكاتب وقد عثر أخيراً على ضالته المنشودة التى ظل يبحث عنها فى شخصياته النسائية السابقة ، واقترب كثيراً من خلق النموذج المزدوج والملتبس القادر على استيعاب وصهر مكونات تناقضه الذاتى ككاتب ، والتباسه الخاص ، وتوزعه الروحى بين حدى وجوده المتباعدين . وبهذا المعنى ، ستظل رامة تلعب دوراً شافياً ومطهراً لكاتبها . واعتباراً من ذلك التاريخ الحاسم بدأت تجربة وحشية وضارية من التقتيل فى العشق بين هذين الحبيبين التعيسين . وأنها حكاية غريبة من المقت الذى يأخذ لون العشق خداعاً وتمويهاً على الذات ، وهى حكاية محكوم عليها منذ البداية بالسقوط فى دوامة البغض والنفى المتبادل حيث يفتقد كل منهما براءة الإيمان الأولى بشريكه ، ويحتاجان فى مواجهة بعضهما إلى المزيد من الدروع والمبررات . أما ميخائيل فقد :

سأل نفسه بوضوح : عندما أجدها أفقد نفسى ؟ وعندما أجد نفسى أفقدها ؟[٦]

وأما رامة فقد:

قالت له ، دون ابتسام ، وما زالت عيناها تضحكان : أنت أيضاً تصبح التنين فى حياتى[٧] .

وبعد ذلك :

وانخفض صوتها إلى شجن منضبط لا يكاد يرتعش .

ولكن حياتى كلها هى اللعبة ، وأنا لا ألعب ، خسارة ، لا أملك معك حق اللعب ، الآن على الأقل ، هل كانت بيننا فى الأول إمكانية هذه اللعبة[٨] .

إذن فقد كانت رامة تقامر بحياتها كلها مع ميخائيل ، وعلى هذا النحو المأساوى الخطر ، ولأول مرة فى حياتها ترى نفسها مجردة من أسلحتها ، وعارية من كل درع فى مواجهة لعبة الموت مع التنين الجديد . ورغم أنها أستاذة قديمة فى لعبة العشق تلك التى تتردد بين المنح والمنع ، وبين الحياة والموت ، فإنها ترى نفسها معه وفقد فقدت فجأة كل خبراتها السابقة بقواعد وفنون اللعبة . لقد أخذها ميخائيل بعيداً عن ثقتها بقدراتها وإيمانها بقوتها الذاتية المستمدة من تجاربها العديدة السابقة ، ليضعها فى العراء ، وجهاً لوجه مع أحلامه القاسية عن قدسيتها وطهارتها ، مع شكوكه العنيدة فى هذه القدسية وتلك البراءة ذاتهما ، وفى نفس الوقت ، كانت هذه هى محنة الموت الأولى أمام التنين الرهيب الذى طالما سمعت عنه ، ولم تقابله إلا مع ميخائيل .

لقد كانت رامة بنظر كل الرجال الذين عرفوها – ودون أن نستثنى فى ذلك ميخائيل – امرأة مخيفة تكاد تتفجر بشبقيتها وغلمتها . تؤهلها للعب ذلك الدور صفات جسدية ومعنوية لا يملك الرجال معها سوى أن يستسلموا – ومنذ اللحظة الأولى – لهذا التهديد الجنسى القائم أبداً ، ولذلك الزحف الشبقى الذى يدك جدران وحدتهم وعزلتهم ، ويصيب وجولتهم المكتومة والمهدرة فى الصميم . وبنظر بعضهم ممن وصفهم عاشقها بالاستهتار والكلبية التامة ، كانت رامة محض امرأة داعرة لا تعرف شيئاً ولا أحداً لم يطرق بواباتها السفلى :

قال لنفسه : أهذه قصة قديمة مبتذلة مكرورة؟ قصة امرأة نيمفية حوازها الجنسى ظامئ أبداً لأمان الحب الموقوت الزائل العرضى الذى لا بقاء فيه لاتنى تريده يتجدد بلا نهاية ؟

قال لنفسه: لا . ذلك ما قد يقال . نعم ، ذلك يقال ، شفيق صديقها الذى أشار بدون اكثراث:

- رامة هذه نامت مع طوب الأرض ، فى زمانها .. ![9]

ونقرأ بوضوح أن ميخائيل الذى يصف شفيق وأمثاله بالاستهتار والكلبية لإصدارهم مثل هذا الحكم القاسى على معشوقته لا يفلت هو نفسه كلّية من قبضة التساؤل عن مدى انطباق مثل تلك الأحكام عليها . ويعتقد ميخائيل أن رامة لم تتوقف يوماً - وحتى فى تلك الفترات الاستثنائية التى كانت تستنيم فيها لحبه تماماً - عن خيانته مع رجال آخرين مختلفى المشارب والأهواء والأعمار والجنسيات . وهو لاينى يتذكر حديثها العاطفى الحار ، وافتتانها بذلك المناضل الجزائرى الذى عرفته يوماً قبل أن تلتقى بميخائيل ، وأشارت إلى ذكرياتها عنه أمام ميخائيل باعتباره (الرجل الذى يعجبها) . كما أنه لا ينسى تلك الغيرة التى نهشت قلبه وهى تحدثه بشغف واشتياق عن عاشقها الأمريكى القديم الذى كان يعمل معها فى الآثار . كذلك فهو لا يغفر لها ابداً صمتها المتواطئ أثناء حواره مع ذلك الفنلندى الذى يسأله عن المصريين القدماء ، ويظن فى ذلك الصمت الظنون ، ويراه كنوع من الخيانة التى لا يمكن تفسيرها إلا على ضوء تورطها الجنسى معه . وهو أيضاً لا يقبل أبداً بتلك العلاقة الشائهة والغريبة ، القائمة بينها وبين ذلك الدبلوماسى السودانى العجوز ، ويشعر تجاه الرجل الفانى بقدر غير ضئيل من الغيرة والأسف معاً . وبشكل خاص ، فهو لا ينسى ولا يتسامح لحظة مع تلك الصفعة العاطفية العنيفة التى سددتها إلى قلبه ، وهو فى ذروة صبابته ، وقمة تضرعه لها ، مع ذلك الشاعر الفلسطينى الذى افتتنت بصرامته الثورية ، ونقائه العقائدى ، وكانت هذه هى القاصمة ، فى كل حال ، رغم كل محاولاتها اللاحقة للتغطية والتبرير ، وهى المحاولات التى لا يقبل بها ميخائيل ، وأسدل بها الستار على تجربته معها فى زمنهما الأول ، مضيعاً لها كي يجد نفسه .

كان كل شئ واضحاً ، ولكن صلته قد انقطعت به ، فى صدمة اليقين والمعرفة كان كل شئ يدور على مهل ، بايقاع خاص وبشكل لا يوقف ، فى مسار عالم آخر لا يوجد هو فيه ، فى النور النهائى الكامل الوضوح كانت الضربة غير محسوسة كأن القلب الذى وقعت عليه بثقل لا يطاق وطأة القبضة المُحكمة المصْمية قد فقد القدرة على الحس[10] .

ومهما كان موقفه منها ، أو حكمه عليها ، فإنه لا ينطلق أبداً من أرضية الأخلاق التقليدية ، كما يحدث مع الآخرين .

ولولا هذا لصارت الحكاية كلها بسيطة وساذجة ومبتذلة إلى أقصى حد . ولكن ميخائيل الذي ينشد فى رامة ما هو أبعد من حضورها العاطفى والحسى فى حياته الراهنة ، سيقبل مثل تلك الأحكام القاسية بشأنها كذريعة معقولة لتأكيد فكرته الأثيرة بخصوص عجز المحبين عن تحقيق الحب كقيمة تنجح فى هدم حيطان عزلتهم العالية ، وتشيع الدفء فى أوصال العاشقين الباردة . وكما عرفنا خلال الفصل السابق ، فإن ايديولوجيا الحب المهزوم هذه تستمد مقوماتها الأساسية من بقايا رومانتيكية رثة ، يداخلها نشدان متيافيزيقى للحظة وجد متنائية وهاربة أبداً تقوم خيالات الكاتب وأشواقه بملاحقتها على الدوام ، وبلا أمل . وتدرك رامة هذا الإشكال العنيد بقلب ميخائيل بحدسها الأنثوى البسيط وترفض بوضوح قطعي ما ينطوى عليه ذلك الموقف من نفى وإنكار لحقيقتها الخاصة ، كما تؤمن بها هى . ولا تدخر جهدها لحظة لتمزيق تلك الصورة المثالية التى يرسمها لها ميخائيل ، ولتحطيم ذلك الوثن الذى يقيمه لها فى هيكل روحه المجهدة . وتعرف بيقين تام أن هذا النوع من الأشواق لا يتعلق بها حقيقة ، وإنما يرتبط بأزمة صاحبه الروحية والأخلاقية ، وترفض أن تكون موضوعاً لتجسد هذه الأزمة :

قالت له : لا أدرى . حتى لو لم أكن موجودة ، فأنت ملئ بالحب . أنت مخلوق لهذا النوع من الحب والألم . لى أو لغيرى سواء[11] .

إن رامة التى لا يريد أن يعرفها ميخائيل ، شخصية ذات تكوين فكرى ونفسى متسق تماماً ، ويتميز بواقعتيه الصريحة . وتذهب رامة باتجاه هدفها مباشرة ، وفى اندفاع مصمم لا يتوقف لحظة أمام أية هواجس ولا تساؤلات لا ضرورة مباشرة لها . ومن ناحيتها فقد كانت تبذل جهدها مع ميخائيل كى تحرره من التباسه وتوزعه بين إقباله عليها وإدباره عنها . بين تقديسه التام ، وجحوده الكامل . بين حبه الكبير وبغضه العميق . ولم تكن لتدع فرصة سانحة تمر دون أن تسخر من كل تلك الأشواق والمكابدات وشروط المحبة الرومانتيكية الفجة ، أو تبدى تململها وانزعاجها منها ، بأقل تقدير . وهى بطبيعتها تؤمن بالحياة كنوع من الفرح والمتعة ، تسعى للعبّ منهما بقدر استطاعتها ، دون تعقيدات عاطفية ، ولا تشابكات نفسية

لا فائدة منها . ويلقى ولعها واستمتاعها - فوق العاديين بالمناهج والمتع الحسية الصريحة - الضوء على قبولها الأولى البسيط لمبدأ اللذة الفطرى . ويبدو أنها تمتعت بتربية أخلاقية منفتحة نسبياً عما كان سائداً فى المجتمع المصرى وقتها . وهناك إشارات متناثرة على طول النص تذكر أنها تتحدر من أصل أسبانى ، وأنها ناضلت طويلاً كى تتحرر نهائياً من أسرقيم طبقتها الارستقراطية ومعاييرها الأخلاقية ، وخاصة عقب تجربتها الإنسانية المريرة مع زوجها الأول الذى كان حبه لها نوعاً من التهوس والسادية المرعبة ، والذى كان يمتهنها روحياً وجسدياً وبالمحصلة فقد فجرت كل تلك العذابات والمعارك الحياتية ، طاقات التمرد الكامنة فى روحها ، واستنفزت وجودها وطباعها المتعصبة العنيدة كى تطيح بكل اتزان اجتماعى هش يريد أن يسيطر على اندفاعها فى الحياة مخلفة وراءها المفازع والمخاوف الصغيرة من أحكام الآخرين بشأنها . وكانت :

منذ صباى لا أتحرج من شئ أنا مقتنعة به ، ولا يهمنى عندما ينبغى ذلك ما يقول الناس وما يفعلونه ، أعرف كيف أواجهه وأتحداه أو لا أبالى منه ، من غير دراما(١٢) .

وامرأة بمثل هذا المزاج الصلب المتحدى ، والواثق من عدالة مطالبه ، امرأة هذه مرجعيتها الثقافية والاجتماعية ، لا يتُوقع منها أبداً أن تمتثل لمطلب ميخائيل الرومانتيكى الساذج فى الحب ، كى يجردها من لحمها ودمها وهوسها ويحيلها إلى رمز كونى شامل . أنها تريد أن تكون موجودة هى بذاتها فى حياة حبيبها ولحظة عشقهما المحتدمة . وتبحث عن الارتواء الممتلىء هنا والآن ، بكل الكثافة والحسية الطاغية . أمّا شبح المطلق وخيالات الإلهى التى تطارد عشق عاشقها لها ، فإنها لا تتعلق بها على أى حال . وعند هذه النقطة ، لم يكن هناك ، مفر من أن يأخذ صراع العشق المحتدم بينهما منحاه الأشد دموية ، والأعمق مأساوية .

كنت قد ذكرت فى الفصل السابق أن هناك قائمة تضج بذكريات وأشباح حوالى سبع وعشرين امرأة وفتاة مارسن تأثيرا متطاولاً ونافذاً فى حياة الكاتب وتطوره العاطفى والجنسى ، خلال العقود الثلاثة الأولى من عمره وبالقطع فإن رامة لم تكن ضمن هذه الكوكبة من النسوة ، حيث كان لقاؤه الأول بها بعد قرابة العقدين التاليين من تلك المرحلة.

ومع هذا فإننا حين نعيد قراءة تلك الصفحات المخصصة لوصف أدق التفاصيل الجسدية

والنفسية لمعظم هاته النسوة ، فسوف نلاحظ بيسر بالغ كيف كن فى عمومهن يتمتعن بهذه السمة أو تلك من السمات التى ستأخذ أبعادها الكاملة لدى سيدة الزمن الآخر تلك . وتتجاوز هذه التشابهات المقصودة حدود التماثل الظاهرى فى ملامح الوجه وتكوينات الجسد بلونه وروائحه وحركاته المميزة ، إلى نوع من المقاربة ، بل والمضاهاة فى الطبائع النفسية ، وطرائق التفكير ، وعادات منح الحياة واللذة أو منعهما .

وربما كان من المفيد هنا أن أوضح مقدار الجهد الأدبى الذى بذله الكاتب فى ملاحظته المتواصلة لخيال المرأة - المثال الذى ظل يؤرقه ، منذ تفتح ملكاته العاطفية والحسية لأول مرة بيقينها العضوى الساطع وإلى اليوم .

وأزعم أن بحثه الطويل المضنى عن رامة كان مستهدفاً فى ذاته ، أكثر مما كان مستهدفاً لبلوغ سعادة ما مباشرة وواقعية ، فى تجربة من تجارب التماس العاطفى الوثيق مع امرأة حقيقية وممكنة ، كما عرفها يوماً مع تلك الفتاة الحانية التى صارت فيها بعد زوجته . وإذا أخذت بعين الاعتبار النص الخراطى كشاهد على حياته وتجاربه الشخصية ، فسوف تتأكد لدينا تلك الازدواجية العاطفية التى عاشها الرجل موزعاً بين يقين تام وقائم بالسعادة فى الحب ، كما ظهرت - ربما لأول وآخر مرة فى كتاباته كلها - فى تلك الصفحات الأخيرة من روايته « يابنات أسكندرية » ، وبين وعد كاذب ورجاء مستحيل التحقيق فى استشراف آفاق مدهشة ومسحورة من العشق للمرأه الذى ينحو منحى إلهياً ، كما تحفل كل كتاباته بها ، وخاصة تلك .

المكرسة لرواية تجربة عشقة المهزوم مع رامة . وبمعنى ما أستطيع القول بأن كل تجاربه الكتابية حول ذكريات وحوادث الحب الضائع لأبطاله ، مرتبطة بهذا القدر أو ذاك من الوضوح ، بتلك الهزيمة المركزية فى تجربة ميخائيل ورامة . وحتى فى تلك المرات التى لا يذكر فيها اسمهما صراحة ، فإننا نتعرف عليهما دون مشقة فى البحث. فخيبة حبهما باتت كاملة وجلية ، كما أن المقت الخفى الذى يأكل قلبيهما يجد لتياره السرى مجرى ملائماً فى تخيلآت الكاتب الأدبية عنهما . وفى القصة الأولى التى تحمل اسم « سُحُب ملتبسة » من مجموعته الأخيرة « أمواج الليالى » نتعرف على شاهد جديد من شواهد الإدانة العاطفية لرامة - دون أن يُذكر اسمها فى النص صراحة - التى تستنيم فى العشق لضابط شاب من ضباط يوليو والذى كان

يتلذذ جنسياً بإطفاء سجائره المشتعلة في جسدها ، وهي تحكي عنه لصاحبها ، بنوع من التحسّر . يقول النص :

لم تعد حياتي ، بعده ، كما كانت . وهو الآن قد مضى ، لا أعرف له طريقاً مع كل ضراوته أحياناً ، وخيبته أحياناً ، أفتقده ، أتمنى لو - فقط - أراه[١٣] .

أمّا في رواية « مخلوقات الأشواق الطائرة » فستتعرف عليهما كذلك : هي بممارستها العفوية لقانون وجودها الذاتي الحميم ، وبعزفها المستمر على وتر الرغبة والشغف الجنسيين ، المشدود والذي يطربها حقاً . وهو بإنكاره العميق ، وبغضه المموه الذي يلتبس في وعيه بإرهاصات العشق واختناقات الرغبة :

في قلب الليل كانت بين ذراعيّ وساقيّ عارية وصلبة القوام وأملوداً لدنه معاً ، حارة وباردة الجلد وملساء معاً جسماً خالصاً . وتقاطيعَ هذا الجسم كاملة ، برونزية الصياغة . كانت أصابعها المحنكة تتحسسني وتعرك انتصابي تعجم عوده بدربة ومعرفة . مر بخاطري خطفاً : كم مرة فعلتْ هذا مع الرجال وتماثيلهم ؟ وكأنما قلت ، مخطوفاً ما أهمية ذلك ، ما معناه حتى ؟ وكان ريقها رطباً وشفتاها الكبيرتان فيهما سخونة ومَلاءة خاصة وكانت تضحك فجأة وحدها ، من سعادة اللحظة .ولم تكن تراني[١٤] .

أمّا إذا ارتددت إلى ذكرياته العاطفية والجنسية الأبكر ، فسوف أتوقف قليلاً أمام تجربته .

الغريبة مع ست وهيبة جارتهم وصديقة أمه القديمة ، وهي المرأة الأولى التي بدأت تتشكل حول جسدها خيالات الطفل وصبواته الحسية . ومن ثم أخذت تراكم في لا شعوره ، نزعة ممضة للقبض على الجسد المبذول ، والمنفلت دائماً مع ذلك . فضلاً عن كونها المرأة الأولى التي كشفت له ما في شهوة الحب من صراع دموي ، وقدرة وحشية على التقتيل ، حين كادت تُسلم غريمتها الصغيرة حسنية للتهلكة بسبب من غيرتها على طفلها حبيبها . وكانت هذه الخبرات هي النواة الأولى ، لصخرة العشق الفاشل الدموي الصلدة ، التي بلغت اكتمالها مع رامة .

غير أن التجربة الأعمق دلالة فى هذا السياق ، كانت مع « رانة » قتيلة سيدى بشر التى كانت تشبه رامة فى كل شئ بدءاً من هذا الجناس اللفظى الناقص بين اسميهما ، ومروراً بلون العينين الواسعتين الداكنتى الخضرة ، مع الوجه المدور الرائق السمرة ، والجسم الممتلىء قليلاً فى غير ترهل ، وليس انتهاء بتلك اللعبة الخطرة التى كانت تلعبها مع عاشقها الصعيدى الوسيم ، والتى سيعرفها الصبى - فيما بعد - مع رامة . وهى اللعبة التى كانت الأخيرة تقول عنها إنما تخاطر فيها بحياتها ، والتى دفعت الأولى ثمنها من حياتها بالفعل :

قاومت البكاء ، بشجاعة ، وهى تجذبنى من يدى ، وتجلسنى جنبها على السرير ، وأطعتها ، وأحسست لحمها الحار من وراء الروب المشقوق من الوسط تماماً على صدرها ومنتصف بطنها وبين ساقيها ومزر بأزرار مستديرة كبيرة من الصدف الأبيض . وكان جسمها باذخاً ومبذولاً ، وأحسست بغموض أنها تراهن به فى لعبة خطرة ، وخفت عليها ، ونشقت رائحتها الخفية ، وكان وجهى يضطرم ، ولم أبك بل كنت غاضباً(١٥) .

فهل كان الصبى غاضباً لأنه يستبطن عمق شهوته التى ستحطم فى المستقبل كل مقاييس الزمن الطبيعى ، ليمتزج ما كان بما سوف يكون فى وحدة شعورية وصورية لا ماض فيها ولا آتٍ من الزمان ؟

فلنقرأ معاً هذه الفقرة الختامية الدالة من «الموت على البحر » :

خفق قلبى ، وتوقف . من هى ؟ هل هى أخت لها ، صغيرة ، لم أرها من قبل ؟ كنت موقناً أنها هى ، هى أم هى الأخرى التى سوف أعشقها ، وأفقدها . تعلقت عيناى بها ، مسحورا وغائباً ، وعندما انقلبت على ظهرها تطفو فوق الماء ، رأيت وجهها المدور الخمرى ، مغمض العينين تحت الشمس ، طافياً إلىّ ، وكان شعرها الخشن الوحف قصيراً حول رأسها ، مبلولاً وداكن السواد ، أعرف حرافة عبقه المسكر وخداها الأسيلان يومضان فى استدارة رخيمة كاملة تحت الماء ، وهى تبتعد ، ساقاها ، فى بضاضتهما المخروطة العبلة، لا تكادان تتحركان وذراعاها تضربان الماء بحركة خلفية منتظمة إيقاعها هادئ، وهى تبتعد وعرفت أننى سأحبها ، فى آخر العمر ، حباً كأنه الموت ، وأن قلبى هو ساحة بحرها اللّجى الجياش أبداً بأمواج لا هدوء لها(١٦) .

لقد كان إدوار الخراط يحدس - منذ البداية - أن ما بين شريكى لعبة العشق الضارى هذه ، هو قانون الموت الجاثم . فإذا لم يكن هناك مفر من التسليم بقدر الموت هذا ، فليكن ميخائيل هو الشاهد على موت رامة لا العكس . وتماهياً منه مع تلك المعادلة الأخلاقية المسيحية ، فقد كان علية أن يضيعَ ذلك الجزء من نفسه التى ينشدها ويتوق إلى الخسارة فى الحب معها ، كى يجد نفسه الحقيقية مع شريك عاطفى أقدر على منح الحياة بتواضع ومحبة وصمت موصولين .

★ ثالثاً: « رامة » ملامح اجتماعية وثقافية :

لعل البحث فى شخصية رامة عند هذا المستوى هو من الأمور الأكثر أهمية على درب تحريرها من الشبكة العنكبوتية الرهيبة التى يوقعها وهم ميخائيل الذاتى ، وتوقه المتعصب لامتلاكها كلّية ، أسيرة لها . وينطبق النص الخراطى بما يمكن أن نتعرف من خلاله على ملامح ومكونات شخصيتها الاجتماعية ، بقدر من الموضوعية .

وبالرغم من كون هذه المحددات الصريحة والواقعية لشخصيتها فى النص ، تأتى كشذرات قصيرة ومتباعدة وتائهة فى خضم هائل من التأملات والأوهام الذاتية لميخائيل عنها ، إلا إنها تقوم كشاهد لا يخفى ، على تلك المحاولة التى يستجيب بها إدوار الخراط لمنطق الفن وقانونه الباطنى الذى ينبنى على الحقائق الموضوعية المجردة جنباً إلى جنب مع الحقيقة الأدبية المتخيلة والمجاوزة للإمكانيات المباشرة للواقع الفعلى . وهكذا كان الكاتب مدفوعا - وضد أهوائه الذاتية - كى يرسم لها صورة محددة الأبعاد والملامح فى الزمان والمكان الواقعيين كى يمنح

روايته عنها قابلية للتصديق وإمكانية فنية ، يحيا بها النص دورته الطبيعية الكاملة فى وعى القارئ ووجدانه .

عرفنا على أى حال ، إنها امرأة تخطت الحلقة الرابعة من عمرها عندما التقاها ميخائيل للمرة الأولى فى مطلع السبعينيات ، غير أنها مازالت تحتفظ بكامل روائها الطبيعى ومباهجها الأنثوية الحارة . كما عرفنا أنها تنحدر من أصول ارستقراطية لعائلة إقطاعية من

الشرقية ، مع وجود عنصر أوروبى فى تلك العائلة . ويشير النص إلى أنها ولدت بالقاهرة وتعيش فيها معظم الوقت . كما يشير إلى طفولتها المدللّة التى عاشتها ، وكانت فيها موضوعاً لحب الآخرين ، وبخاصة جدتها وأبيها الذى كان متزوجاً بامرأة غير أمها . ويصمت النص عن ذكرى الأم هذه صمتاً كاملاً ، فى نفس الوقت الذى نلمح فيه شبح زوجة الأب يجوس فى ظلام ذكرياتها عن طفولتها البعيدة بين حين وآخر .

ورامة التى التقاها ميخائيل كانت قد تزوجت من قبل مرتين ، وطلّقت مرتين ، وهى حاضنة لابنتها الصغيرة منال التى لا تظهر لنا أبداً ، وإن كانت تتحدث عنها أمها لميخائيل بين وقت وآخر .

ولهدف إيديولوچى مقصود يجعل النص رامة تعمل فى الآثار . وتتيح لها طبيعة عملها تلك الفرصة للتنقل كثيراً بين مدن وقرى مصر ، إضافة إلى زياراتها العديدة لأوروبا وأمريكا وبعض الأقطار العربية .

ولاتشكو رامة من أى ضيق مالى غالباً ، بل أنها تتمتع بقدر من اليسار المالى - ربما بحكم الميراث - يهبها إمكانية ممارسة حياة يومية مكلفة جداً ، ترتاد فيها المطاعم الفاخرة والفنادق الأنيقة ، وهى أماكن تبدو مألوفة ومحببة لديها . أمّا قائمة معارفها ومحبيهّا وعشاقها فمكتظة دائماً ؛ بدء من الصعايدة والفلاحين الفقراء فى شبرا الخيمة ، وحتى رئيس وزراء سابق بالسودان ، وهو دون كيشوت عصرى برمع مثلوم نساه الزمان معه . ولا يُستثنى فى ذلك حتى الملك السابق فاروق :

تعرف أننى وأنا صغيرة جداً أكلت على مائدة واحدة مع فاروق ؟ نعم كان يزور بيتنا وكان فى أوائل سنواته وكان رشيقاً ولطيفاً ولكن فى عينيه نظرة مجنونة

خفية ومكتومة . وعندما كنت أسكن فى حجرة واحدة وأنا أرضع بنتى فى شبرا الخيمة كنت أضع ماكينة الرونيو تحت السرير وكان عندى ماكينة خياطة اشتغل عليها بالليل حتى يغطى صوتها على صوت ماكينة الرونيو بينما الزملاء يطبعون المنشورات السرية[١٧] .

أما السمة الشخصية الأكثر ظهوراً وترددا بالنسبة لها على طول النص ، فلعلها تمردها

الذاتى على التقاليد الاجتماعية السائدة ، ورفضها الواعى لقيم وانتماءات وانحيازات طبقتها الارستقراطية وميلها الحاد نحو تبنى موقف سياسى واجتماعى تقدمى وثورى ، يؤمن بالشعب ويدعو إلى التغيير الجذرى العنيف من أجل مجتمع تنتفى فيه الأسس الموضوعية لاستغلال الإنسان للإنسان .

وكثيرا ما كانت هذه الإيديولوچيا الاجتماعية الثورية تتصارع فى مواقف عديدة مع إيديولوچيا ميخائيل الذاتية الساعية إلى تحقيق الخلاص فى الحب الذى يأخذ معنى كونياً شاملاً ومجرداً . فإذا كان ميخائيل يتطلب من رامة لا أقل من المشاركة الكاملة والانفتاح الكلّى عليه ، كى يحتويها بإدراكه النهائى لها ، وهو ما قد يعنى إمتلاكه لروحها ؛ فإن رامة لاترغب ولا تقدر أن تمنح أحد بعينه ، أو شيئاً بذاته مكنون حياتها الروحية متعددة ومتراكبة الطبقات . وتؤمن رامة أن ما يتوق إليه ميخائيل من المشاركة الكاملة لهو المستحيل بعينه . أمّا المعرفة التى يحسبها شرط المحبة الوحيد فقد تقودهما - برأيها - إلى قدر الخواء والفراغ ومصير الوحشة النهائية .

وفى سياق الحب الدامى المموه هذا بينهما ، نرى رامة تتمتع بعقل ديالكتيكى نشط ، يمكّنها من الصمود بمواجهة تلك الشراك العلقية والعاطفية التى ينصبها ميخائيل لها أو لنفسه على حد سواء على درب اختبار يقينه الغامض والمتطرف عن الخلاص فى الحب . وبالرغم من أنها لا تنقصها الثقة بالنفس ، ولا الخبرة العريضة والمعمقة بأسرار القلب الإنسانى وأوجاعه - وهو الأمر الذى يعنى إدراكها لنوع خاص بها من إيديولوچيا إنسانية - فإننا نراها تتحفظ كثيراً من الاسترسال فى الاشتباكات الكلامية التى يندفع فيها ميخائيل إلى مالا نهاية تماهيا مع رغبته الممضة فى الكشف والمعرفة اليقينيين . وعندما يتساءل عمّا إذا كان ما تفعله هو من أعمال تدمير الذات ، أم تحرير الذات من أنقاض تدمير سابق متكرر ، فإنها تجيب :

قالت : أنا أترك الأمور تمضى على سجيتها ، آخذها كما تأتى . معظم الأشياء لا تنتهى أبداً إلى تمامها . كم من حولنا ، وفى داخلنا ، من أشياء نصف مصنوعة ، نصف كاملة ، أى نصف ناقصة أيضاً ، بالضرورة(١٨) .

وليس موقفها هذا نوعاً من القدرية الساذجة بالضرورة ، بقدر ما هو ضرب من الشك بإمكانية

بلوغ ميخائيل ليقين ما نهائى ، واعتبار مسعاه الذاتى ذاك كشكل من أشكال الهروب الرومانتيكى عن مواجهة حقائق الحياة الأولية كما هى عليه بالفعل . وفى الطرف القصى المقابل لعقيدته الذاتية المنبنية على طرح السؤال وإعادة طرحه من جديد بلا نهاية ، واعتباره الشيء الأجدر بالاهتمام ، نراها تؤمن بدين طبيعى ذى أبعاد واقعية واضحة ، وبمطالب محددة من الوجود ، متجاوزة موجات الشك والحيرة العكرة التى تسد الأفق أمام عينى ميخائيل .

قالت له : عندما يحب المرء ، عادة ، تتدفق الحيوية ، وتحدث فى كل لحظة انبثاقات الخلق ، والإبداع ، والكشف حتى وأنت تشرب فنجان قهوة ، كأنك تصنع العالم من جديد(١٩) .

وهذا هو الحب الوحيد الذى تؤمن به رامة بالفعل ، إنه قانون تدفق الحيوية فى شرايين المحبين ، وهو إرادة لخلق المندفعة والهادرة حتى فى أبسط وأقرب أفعال الحياة اليومية العادية والرتيبة .

وتعتقد رامة أن ما هو قمين بالحب فى الرجل إنما يتمثل فى مقدرته الخاصة على تجاوز شكّه وموضعه من العالم فى كل لحظة ، مع استمساكه - فى قلب دوامة التشكل هذه - بوحدة هدفه وإرادة العمل الناجز لديه ، وإيمانه الراسخ الصلب بعدالة مطلبه الذى يسعى باتجاه تحقيقه . وهى تمجد ذلك الرجل المتعدد - الواحد الذى يجابه مصيره ببطولة حقيقية ، ودون ادعاءات كبيرة ولا طنطنات كلامية ، على النحو الذى اعتاده الكثير من المثقفين . وتكن رامة احتقاراً وازدراء عميقين لأولئك المثقفين الأدعياء الذين يفتقدون إلى البطولة الحقة .

وتدرك ببساطة أن القليلين من الرجال فقط هم من يتمتعون بحساسية فطرية وأصيلة تجاه موضوعات الإنسان والطبيعة ، ويقبلون على الحياة فى صعودهم وإنكسارهم دون دراما مبتذلة ولا إشفاق خائب على النفس . أما الفرح بالحياة فهو قانون حياتهم العميق ، ودافعهم الخلاق إلى العمل والموت معاً .

وإمعاناً فى دفع كل شبهة رومانتيكية لا تتسق مع دينها الطبيعى والحيوى ذاك ، نراها تعجب من أولئك الذين يموتون إعجاباً بغروب الشمس ، أو يجدون فى تغريد الطيور وإشراقة الفجر على الحقول ا لا تدرى من الرموز والمعانى الشعرية الغامضة . ولذا فإن الرجل الحقيقى من وجهة نظرها هو مثال النقاء الثورى ، والقدرة على تجاوز محنة الفشل

المتكرر ، دون أسف ولا مرارة . وهو القادر وحده على العب من متع الحياة ومباهجها الحقيقية من غير نهم ولا تفريط ولا زهد زائف ، كما كان حبيبها الجزائرى بنعّمار الذى تقول عنه لميخائيل :

قد يكون ممزقاً من الداخل ، لكنه فى نهاية الأمر كامل . ليس بمعنى أنه نموذج أعلى للكمال . بل بمعنى أنه متكامل الأطراف ، كل شى فيه - حتى تمزّقه الداخلى - يصنع جزء مكملاً للجوانب الأخرى . ولست أقصد أيضاً أنه كان فاتراً ، وكل شيء عنده بحساب . كان عنده التدفق والدفء الساخن بجانب التحوّط وإمعان النظر فى الأمور . ودائماً يسمى الأشياء بأسمائها[٢٠] .

والمثير حقاً ، أنها - ومع كل كراهيتها العنيفة للنزعة الدرامية الذاتية عند الآخرين - لم تفلت هى نفسها من قبضة هذا النزوع المسرحى الفج أحياناً . ولقد كان التمثيل من هواياتها المحببة إلى نفسها فى بداية حياتها وانخرطت كعضوة عاملة فى فرقة مسرحية صغيرة ، قبل أن تنقل مسرح نشاطها التمثيلى ليضم مساحات متزايدة من وجودها الشخصى . وكما استهواها دور العاشقة والمعشوقة ، ودور الثائرة والإرهابية ؛ فقد استهواها بشكل خاص دور الملهمة والراعية الفنية للعديد من الشعر اء والفنانين الموهوبين الصغار . واعتادت القيام بأداء هذا الدور المبتذل بنوع من الترفع الأرستقراطى الصميم ، ولكن بحنان أمومى كذلك . ولا يخلو الأمر أبداً من شبهة غلمة جنسية مرعبة ، يتم تمويهها بالمزيد من السواتر والدروع الثقافية والعاطفية ، التى تسقط بدوىّ رهيب مع زلزلة الموت القابض على ناصية تلك الشهوات المهزومة والمبتورة :

وقالت له كيف كتب لها الشعراء قصائد حب بالفصحى والعامية ، وكيف احتضنت الشاعر الشاب الذى جاء من آخر الصعيد فتياً مجهولاً عنيفاً وحساساً لا يعرف كيف يدخل شقة متمدينة فى القاهرة ويكسر قدح الويسكى فيسيل على البساط ويترك بقعة على الفوتيى وتسقط المزة من شوكته على المفرش وعلى حجره وتجعل منه الإذاعة والصحافة فارساً حتى وهو فى المعتقل يكتب مواويل جديدة على النمط القديم[٢١] .

ولا يستلزم الأمر جهداً كبيراً فى البحث لنتعرف على شخصية هذا الشاعر الذى تخترق

نجوميته فضاءات الإعلام الرسمى من وقتها وحتى اليوم . ولكن المأساة ليست هنا بالضبط ، ففصولها لا تزيد واحداً إلاّ مع تجربة ذلك النحات الشاب الذى أحبّها بطريقة مجنونة تظن نفسها ليست مسئولة بالمرّة عنها . وتتحدث بنوع من الاستعلاء العاطفى عن احتمالها ومداراتها له حتى مات بالسل شاباً مجهولاً . وهى التجربة الدراماتيكية التى تداولتها أوساط المثقفين فى القاهرة لفترة قصيرة ، وقبل أن يسقط بطلها فى ظلام النسيان التام .

ويقودنى كل ما سبق إلى حد الزعم بإيمان رامة بنوع خاص من إيديولوجيا الرجولة . فهى لن تقبل بميخائيل كرجل لها إلاّ لو تحرر من شكوكه المضنية وتساؤلاته الرومانتيكية ، وأقدم على قتل التنين بقلبه . بالمقابل فإن أمثال بنعمّار وغسان كنفانى هم الرجال الحقيقيون الذين يؤمنون بأن الثورة فرح بالأساس ويموتون كما يعيشون مناضلين شديدى الصلابة .

★ رابعاً: التاريخ والأسطورة:

ترتبط إيديولوچيا الرجولة التى تعتنقها رامة كامرأة وكثائرة ، إرتباطاً وثيقاً بعقيدتها الراسخة عن دور الشعب وطليعته الثورية فى صنع التاريخ . ويرجع تاريخ رامة الشخصى مع العمل الوطنى الثورى إلى ما قبل يوليو ١٩٥٢ . ويوحى النص بأنها كانت عضواً فى إحدى الجماعات الشيوعية الناشطة فى المجتمع المصرى عقب الحرب الإمبريالية الكبرى الثانية . وبالعكس من ميخائيل - وإدوار الخراط كذلك - الذى كان ينتمى إلى حلقة تروتسكية قليلة العدد ومحدودة الإمكانيات ، وإن لم تكن هامشية التأثير تماماً ، فقد كان انتماء رامة السياسى إلى فصيل ستالينى يتمتع بقاعدة جماهيرية أعرض نسبياً ، وبرؤية اجتماعية وسياسية أقل راديكالية وأشد مراجعة ، أو أقرب إلى الواقعية السياسية ، كما كان يتوهم أصحابها وقتها .

وتبدو لنا رامة فى النص وقد ولجت عالم العمل الوطنى الثورى من البوابة الخلفية لتمردها الذاتى ذى الصبغة الوجودية والمثالية الأخلاقية ، ضد قيم وتقاليد وشروط الحياة عند أبناء الطبقة الارستقراطية المصرية الآخذة فى التداعى والانهيار . وهى التقاليد والشروط التى كانت تعترض - دون شك - طريقها من أجل حرية الروح والخيال وتعوق انطلاقاتها لتحقيق

الإشباع الأكمل فى الحياة روحياً وعاطفياً وحسياً واجتماعياً ، وتعاكس حلمها النبيل فى مجتمع إنسانى أكثر عدلاً ، وأقرب إلى بلوغ أخوّة البشر المشتركة .

وليست رامة فى هذا السياق بالحالة الوحيدة ولا الشاذة . وكم هناك من الأمثلة المشابهة التى كان انحيازها الطبقى الجديد لغير طبقتها بالميلاد ينطلق - بالأساس - من تمردات ذاتية غامضة نسبياً ، ومن قناعات أخلاقية عامة ومثالية ، أكثر منه تعبيراً عن اختيار تاريخى وعقائدى موضوعى تماماً يستند إلى أسس علمية صلبة من البحث فى حركة المجتمعات والتاريخ . أعنى أنه ربما كان اختياراً نفسياً وأخلاقياً ، أكثر منه اختياراً فكرياً وعقائدياً بالمعنى العلمى لمصطلحى الفكرى والعقائدى .

ولا يقللّ هذا الاستدراك - بأى حال - من إخلاص أصحاب هذا الاختيار ، ولا من تفانيهم الذاتى غير المنكور فى خدمة عقيدتهم الطبقية الجديدة . ولكنه يفيد فى إلقاء بعض

الضوء الكاشف لجذور تلك المسحة الارستقراطية التى لا تُخطئها العين فى سيماء من هن على شاكلة رامة ، حتى وهى تلبس الجلابية البلدى فى شبرا الخيمة ، أو فى بورسعيد أيام العدوان .

وعلى الرغم من أنها دخلت إلى عالم النضال الوطنى والطبقى من بوابة خلفية ، كما ذكرت ، فإن مشاركتها فى العمل الثورى كانت مباشرة وفعلية ، ولم تتوقف عند حدود الدراسة النظرية ، ولا الفهم المتعاطف . ويتذكر زملاء الكفاح الثورى القدامى جرأتها وإقدامها وثقتها بنفسها ، وقدرتها فوق العادية على الفداء ، وخاصة أثناء حرب العصابات ضد قوات العدوان على بورسعيد ١٩٥٦ .

ولا أقول إنها كانت صاحبة ثقافة رفيعة ومعرفة عميقة بالأدبيات الماركسية ، فهذا مالا يظهر أبداً فى نقاشاتها السياسية مع ميخائيل ، حيث نتعرف - فى الغالب - على تزمتها العقيدى وحماستها السياسية الفجة التى قد تصل أحياناً إلى حد الخطابة . ومع ذلك فإن السّمة المميزة لثقافتها السياسية هذه إنما تتمثل فى يقينها الذاتى العميق بضرورة العمل المباشر والعنيف ، والذى قد يؤمن - تحت ظروف معينة - بأهمية خاصة واستثنائية للفرد

الكاريزما ، فى تحويل مسار التاريخ ، مما ينبىء بإمكانية كامنة وخطرة بأن تنحو هذه القناعة باتجاه الإرهاب الفردى ، واعتماده كوسيلة مقبولة ولا مفر منها ، فى ظروف الجذر الاجتماعى والتاريخى ، لإحداث التغيير المنشود .

ويرى د . محمد بدوى :

إن الستالينية تخفف من غلواء التروتسكية فى منحاها الطوباوى ، وتتنبه إلى صلابة الوقائع وعنادها وتنتصر لحديدية التنظيم الثورى والاعتداد بالنتائج الملموسة (٢٢) .

ولكن الستالينية تنتهى إلى أن تنفصل الطليعة الثورية عن قواعدها الشعبية المعبرة عنها ، وتستحيل طليعة الطبقة العاملة إلى مسخ بيروقراطى هائل ، لا يؤمن بالمبادرات الذاتية الخلاّقة للجماهير العاملة ، ويقمع محاولاتها على طريق ممارسة سلطاتها وحقوقها السياسية الضرورية لبناء مجتمع إشتراكى حقيقى . وفى الحصاد الأخير ستطرح هذه القيادة البيروقراطية نفسها كبديل كامل عن الجماهير العاملة ؛ إن فى الاختيار السياسى ، أو فى الفعل الثورى ، على حد سواء . وسيتم ذلك بدعوى غير مقبولة ترفعها رامة بوجه ميخائيل فى مواجهة عقائدية وسياسية بالغة الحدة :

قالت رامة : نحن الذين نعرف حركة التاريخ ، ونفهم سرّه ، ونصنعه . نحن الذين نصنع التاريخ عندما نتسق مع قوانينه ، وندفع بحركته ، نطاوعها ونطوعّها فى إتجاهها الأصيل نفسه ضد الطغيان ، ضد القهر ، مع الأطفال الذين يموتون بلا سبب ، مع الذين يكدحون ويعانون طول عمرهم ، ويموتون صامتين[٢٣] .

أمّا قول رامة فى بداية كلامها (نحن) ، فهو توكيد ورفض ، بنفس الوقت ، لسؤال ميخائيل لها عن (من أنتم ؟ من نحن ؟) واعتقاده الشخصى الذى لاتقبله رامة

ولا زملاؤها أنهم كانوا ولا يزالون حفنة من المثقفين المؤمنين بأفكار قد تكون واقعية وعلمية ، ولكنها لا تمس أحداً ولا تحرك أمواج الناس بعد فى بحرهم البعيد .

كنت قد أشرت فى فصل سابق إلى مأساة إقدام الحزب الشيوعى المصرى على حل نفسه من الداخل ، وانضمام قياداته والكثير من كوادره إلى الاتحاد الاشتراكى العربى ، بدعوى

وجود تيارات متعارضة ومتصارعة فى بنية نظام يوليو الناصرى ، وضرورة قيام الشيوعيين المصريين بدعم مواقع التيار الوطنى المناهض للرجعية فى الداخل ، وللاستعمار العالمى على الصعيدين الإقليمى والدولى . ورأينا كيف كان انهيار الدولة الناصرية زلزالاً سياسياً واجتماعياً وفكرياً لتيارات بأكملها داخل الحركة الشيوعية المصرية ، عقب كارثة يونيو ١٩٦٧ .

وتبدو لنا رامة وكأنها مثال نموذجى لأولئك الماركسيين المصريين الذين أتحدث عنهم هنا وخاصة على ضوء ما يكشفه لنا النص عن مواقفها الفكرية والسياسية ، بل وعن مشاعرها الشخصية ، الملتبسة جميعاً ، والمتوزعة بين القبول الكامل والرفض التام ، لسياسات ومواقف عبد الناصر . وتكشف لنا حواراتها السياسية المطولة مع ميخائيل عن جوانب من تاريخها الشخصى مع الحركة الشيوعية المصرية قبل وبعد يوليو١٩٥٢ ، كما يظهر لنا بوضوح - فى أكثر من مناسبة - ارتباطها الذاتى بحلم الدولة الوطنية الناصرية ، وتبنيها للعديد من المقولات الناصرية الداعية إلى نوع من التحالف الطبقى بين قوى الشعب العامل لبناء صرح الاشتراكية العربية الناصرى ، ومناهضة الإمبريالية العالمية فى المنطقة العربية ، والتأكيد المستمر على عروبة مصر ودورها القيادى بالنسبة لمستقبل الأمة العربية بكاملها . وعندما يذكّرها ميخائيل بفداحة الثمن الذى دفعه الشعب المصرى من أجل بناء هرم عبد الناصر الورقى ذاك ؛ من فقدان للحريات وإرهاب سياسى وفكرى ، ومن مقامرة بالجيوش وبالمؤسسات من أجل حسابات تخص زُمَر وعصابات السلطة المتصارعة على الغنائم فيما بينها ، ومن تمزق لأرض الوطن وتعميق غربة المواطن فى وطنه وإلى ما هو أبعد من ذلك بكثير .. فإنها ترى أن ذلك كله صحيح ، ولكنه قليل جداً - برأيها - إذا ما قورن بتلك النقلة الاجتماعية والحضارية والأخلاقية المجيدة التى بعثت روح الشعب المصرى لأول مرة عبر تاريخه الطويل مع الاحتلال الأجنبى والقهر السياسى والاجتماعى المتواصل .

وبتقديرى أن عبد الناصر الزعيم الكاريزمى كان بالنسبة لرامة تجسيداً كلاسيكياً وحيّاً لإيديولوچيا الرجولة التى تقدّرها كثيراً . ولذا فقد كان موته لها فى صميم كيانها الأنثوى :

قبل طلوع الجنازة صممت أن أذهب إلى مجلس قيادة الثورة أودّعه . ونزلت فى الفجر تقريباً ، وفى يدى منال . كانت صغيرة وكنا نكاد نجرى فى الشوارع التى ابتدأت تمتلىء

بالناس كل الناس ولم تكن الشمس قد طلعت بعد ، لم تكن هناك سيارات ولا أوتوبيسات ولا عربات نقل بل ناس، ناس ، صامتين ، مفقودين . وحتى عندئذ ، قبل أول الصبح كانت صوره في كل مكان ، واللافتات المكتوبة بأى شكل وبأى خط ، وبكلمات التوجُّع ، كتبوها وحدهم من غير تعليمات . وقبل كوبرى الجلاء كان هناك كوردون عسكرى ، بعرض الشارع ولكنى لم أتردد ، واقتربت ، واستمررت في المشى ، أخترق الكوردون . العساكر ، صبية صغار من الأمن المركزى ، بوجوه طفليّة سوداء مغلقة يقولون : ممنوع يا ستى .. ممنوع .. ارجعى يا ست ، وصفّهم يضطرب ، قليلاً ، ولم أكن أنوى الرجوع ، ومنال صامتة ، معلقة بى ، معلّقة العينين بالعساكر ، فتقدم إلىّ ضابط شاب . الكاب الأنيق على رأسه ، ومد ذراعه يعترضنى قبل أن أنفذ من بين العساكر ، صرخت به : أريد أن أرى جمال عبد الناصر قال : غير ممكن يا هانم ، ممنوع اتفضلى . قلت له وقد ارتفع صوتى ، وتهدج ، وكدت أفقده : بل ممكن . بل ضرورى حتى . ضروى . ولن أرجع حتى أراه .. لست هانم أنا : عبد الناصر أبطل حكاية الهوانم .. وبنتى هذه هى بنت عبد الناصر . هو الذى ربّاها ، على حب البلد ، على حب العروبة ، وعلى الأمجاد ، وحتى فى الهزيمة هو أبوها ، وأخونا ، ومعلمنا كلنا . ويجب أن تراه منال ويجب أن أراه أنا[٢٣] .

وعلى النقيض من عبد الناصر ، فقد اعتبرت رامة فترة حكم السادات ثورة مضادة حقيقية وشاملة تستهدف تقويض كل الإنجازات الوطنية والشعبية التى حققها بطلها الغائب رغم هزيمته وانكساره . ونظرت إلى تلك المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية - التى بدأ يأخذ بها النظام الناصرى المنهار اعتباراً من ١٩٦٨ ، والتى سار بها السادات نحو نهاياتها المنطقية بوتيرة سريعة للغاية - نظرتها إلى نوع من الانقلاب الاجتماعى والحضارى الذى يقوده السادات لإخماد الأنفاس القليلة المتبقية من روح الشعب المصرى ، وتحويل هذا الشعب إلى جثة هامدة كليّة ، ولا أمل فى بعث الحياة فى أوصالها المتحللة لفترات طويلة قادمة .

وتماهياً مع قناعتها الذاتية عن المسئولية المباشرة والدور الخاص للطليعة الثورية فى تحويل مجرى التاريخ ، عند ظروف موضوعية محددة ، فقد تبنت رامة نوعاً من الإيديولوچيا الفردية المتطرفة ، وقبلت القيام بدور الجلاد ، ورفعت قنبلة فى وجه أعدائها ، اعتقاداً منها

بأن الجلاد - وتحت مثل هذه الشروط القاسية - له وجه البراءة الكاملة ، وأنه هو أول الضحايا بقبوله لموت الآخر ، وموته هو معاً . وليست إيديولوچيا الإرهاب هذه عقيدتها المكينة ، وإنما تمليها عليها ظروف راهنة للحرمان القسرى الذى فرضه السادات على كافة القوى والتيارات السياسية المعارضة له ، من بهجة العمل فى النور وسط الجماهير ، ومن ضرورة الإختباء فى الوحدة والوحشة بعيداً عن الجماعات الشعبية المخرّسة والمغيبة عن دورها . وتدافع رامة بضراوة عن اختيارها هذا ، ضد كل التساؤلات والتحفظات التى يثيرها ميخائيل ، مستخدماً فى حوار (الباب المسدود) كل عدده وحججه العقلية والتاريخية المستمدة من تجربته الخاصة السابقة مع العمل الوطنى الثورى ، ومن ذلك الشريان الرومانتيكى اللاعقلانى الذى يغذىّ موقفه الرافض لفعل العنف الإرهابى ، مهما كانت دواعيه ومبرراته . وهو الموقف المستحيل الذى ترفضه رامة وتكاد تقول عنه إنه موقف متواطىء مع القتلة الحقيقيين :

قالت رامة : فى مقابل القهر الجماعى لا نفعل إلاّ أن نزيل مصدر القهر ، وليس التعلل بأفكار سامية عن الإخاء الإنسانى ، والحرية الإنسانية . لا . الحق الوحيد فى مقابل هذا البطلان هو أن نضع نحن قانون العدالة - قانون الحق - موضع التنفيذ ، وأن نرسى ، بعمل واحد ، مدوٍّ ، مهما كان غير نهائى ، قانوناً جديداً ، أعدل ، وأحقّ . الموت مقابل الموت ، ببساطة . بل الموت من أجل الحياة . هذه هى قوانين الحق[٢٥] .

يحرص النص منذ البداية على أن يأتى تاريخ رامة الشخصى مضفوراً بمهارة فائقة ، مع تاريخ الوطن المعاصر فى جديلة فنية كثيفة . ولا أرمى هنا إلى أن إدوار الخراط أراد أن يلقى علينا بياناً سياسياً واجتماعياً عن فكرته وفهمه الخاصين لتطور حركة المجتمع المصرى خلال العقود الأربعة المنصرمة ، مستغلاً محدداًت وسمات شخصية رامة التاريخية هذه كى يحقق هدفه الإيديولوچى ذاك . وإنما قصدت من قولى أن أستبق رحلة البحث بخطوة كى أقدم إشارة عابرة لما سنعرفه تفصيلاً عبر الفصل القادم بخصوص إلتحام فكرة الوطن وهمومه بذات الحبيبة وشجونها فى وعى ولا وعى الكاتب ، على حد سواء . وهو الأمر الذى سيكشف مدى دقة أو صحة الإتهام الموجّه إليه باعتباره كاتباً انعزالياً يبشر بنوع من انفصال الفرع القبطى عن الأصل المصرى العريض والمتجاوز لتلك التقسيمات الطائفية الضيقة .

وفى سياق انصهار التاريخ الشخصى ببوتقة تاريخ الوطن ، إنما أدرك ذلك البعد الأسطورى التى تتبدى به رامة لميخائيل فى مناجياته الطويلة لها . وهو بعد يحرص النص

على تثبيته فى ذاكرة القارىء بوعى شديد ، وعن قصدية لا تخفى ، وبشكل متكرر دءوب ، بحيث لا تكاد تمر صفحة دون إشارة قصيرة أو مطولّة عنها باعتبارها إيزيس والعذراء والسيدة زينب معاً . وتصعد صلوات ميخائيل ، وترانيم عبادته الوثنية إليها تسترضيها وتنشد قبولها له كابن وزوج وحبيب ، دون أن يعنى هذا أنه قد تحرر كلّية من شكوكه وموقفة الملتبس تجاهها وفى هذا يكمن سر أن :

دخان شواء ذبيحة القلب لا يصل .

القلب المعلق فى الظلام(٢٦) .

وينهض هذا البعد الأسطورى المقصود لرامة - برأيى - بوظيفتين أيديولوچيتين ، بالنسبة لمجمل كتابات الخراط .

أولهما : وهى المتعلقة بشوقه الممض القديم - والذى صرنا نعرفه الآن بوضوح كبير - لإضفاء الطابع المطلق على تلك الرابطة النسبية والعابرة التى توحد بين رجل وإمرأة ينصهران معاً فى تجربة وجد مشترك ، وحيث يغدو الحب دوماً نوعاً من النزوع الصوفى باتجاه حقيقة كونية شاملة ومتجاوزة لهذا الإطار الشخصى والتاريخى المحّدد والمتعين الذى يقبض بشدة على مصير تجربة الوصل هذه .

وفى هذا السياق تتجاوز رامة الراهنة باعتبارها « امرأة » لتصير « المرأة » بـ (ألف لام العهد) . بل إنها تغدو المرأة - الإله . وعبرها فقط يمكن للإلهى أن يتجسد مّرة أخرى ، ودائما فى الإنسانى .

أما ثانيهما : فهى الاستجابة لرغبته اللاعجة فى التأكيد على وحدة تاريخ الوطن العضوية ، والتى تتأسس على جوهر عميق مركوز رغم تعدد وتنوع طبقات تاريخنا الچيولوجى ، بالمعنى الثقافى كما يحلو له أن يعبر . وهذه الفكرة المحورية فى النص الخراطى عموماً تنظر إلى نوع من التجلى لروح مصرية واحدة وفريدة على طول التاريخ منذ الفراعنة وحتى اليوم ، ومهما اختلفت أو تباينت أشكال هذا التجلى .

إنها إيدلوچيا مصرية متعصبة ، وربما كان إدوار الخراط ذاته لا يتماهى معها ، بقدر تماهى وتوحد بطله الدائم ميخائيل معها . وتلك هى قضيتنا الشائكة التالية ، على أى حال .

٩ ـ أسئلة القبطى الحائر

أيا كان الاسم الحقيقى لهذه الشخصية الروائية المحورية : رامة ، أو رانة ، أو نانا ، ومهما تطاولت أزمنة الإنفصال الفيزيقى أو الشعورى أو التعبيرى بينها وبين إدوار الخراط الرجل الكاتب ... فإنها ستبقى لتمارس تأثيراً متعاظماً على تصوحات عشق بطله الأثير ميخائيل .

وفى أتون تجربة العشق الدامى بينهما ، لم يعد التحدى الكبير الذى يواجهه ميخائيل يتمثل فى مجرد معرفة رامة كما هى عليه بالفعل ، وإنما أيضاً - وبالأساس - فى تحريرها من قبضة شبهة الابتذال الشخصى التى طبعت بميسمها الخاص معرفته عنها ، وذلك قبل أن يسقط عليها همه الوجودى ويمنحها من أشواقه المستحيلة . وإذا كان البحث فى الجذور التاريخية عن التجليات السابقة لشخصية رامة بغرض الكشف عن مقومات وجودها الذاتى ، حاملاً لمخاطر كبرى ، ومعرضاً إيانا للتخبط فى متاهة مقصودة من التفسيرات والتخمينات والاستنتاجات ، فإن تقصى الجذور التاريخية لشخصية ميخائيل ربما كان أهون شيئاً ما .

وأقدّر أنه قد آن أوان فض هذا الالتباس العنيد بين ميخائيل قلدس ، وبين إدوار قلتة فلتس الخراط ، وهو الإلتباس الذى تثيره مواقف وتصريحات الأول ، لتضع الثانى فى دائرة جهنمية من الاتهامات والأحكام التى تبلغ حد التشكيك فى سلامة مقاصده الوطنية ، بل وفى براءة مواقفه الخاصة والمعلنة - ككاتب تقدمى - من القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية الراهنة ، والتى تتعلق بحاضر الوطن ومستقبله المنظور .

وبشكل عام يمكننى القول إن ميخائيل قلدس ليس هو إدوار الخراط ذاته ، وإن أخذ منه الكثير من مقومات الوجود الشخصى ، بدء من الاسم ، ومروراً بالتجارب الفكرية والروحية اللاعجة للبحث عن هوية محددة يقبل بها العقل ، وترضيها أهواء القلب وأشواقه ، وليس انتهاءً ينشدان الخلاص المطلق فى جسد الحبيبة الراسخ والثخين .

عرفنا من قبل أن إدوار تم تعميده بكنيسة دير الملاك ميخائيل بأخميم ، ورأينا كيف كانت تجربة التنصير - التى تعنى بالنسبة لكل مسيحى بداية الحياة الروحية الحقة ، والبوابة الوحيدة لولوج ملكوت السموات - حاملة لمعان ومثقلة بخبرات ودلالات غير اعتيادية بالنسبة لطفل صغير ، مطارد بهاجس الموت المبكر ، والحرمان من نعمة الخلاص . ولقد كان اختيار الكاتب لإسم ميخائيل ليكون بطله الأوحد تقريباً ، يشى برغبته فى حفظ هذا البطل وحمايته من كل ضلالة أو سوء مستعيذاً فى تلك المهمة بملاكه الحارس وشفيعه الخاص . فضلاً عما يعكسه هذا الاختيار من وجود قدر من التداخل - بل وربما التماهى فى مواضع غير قليلة - بين الشخصيتين الروائية والتاريخية ، أى بين البطل وخالقه . ولكى يزيد إدوار الخراط ذلك التداخل وثوقاً ، تراه يعمد إلى تركيب موحٍ ودال لاسم بطله العائلى مشتق من مقاطع اسم عائلته هو نفسه فاسم « قلدس » هو التركيب المقطعى البارع من اسمى « قلته » « وفلتس » معاً .

ويلوح لى أن إدوار يرمى - وبكشل مقصود - إلى وضع قارئه فى القلب مباشرة من هذا التداخل وذلك الالتباس ، أى يريدنا أن نكون دائما أسرى واحدية القلب واثنينية الاسم ، وتحقيقاً لأهداف ايدلوجية وفنية عنيدة ، كما سأحاول توضيحه من خلال العرض .

وأتصور أنه من هذه الزاوية تحديداً ، لا يمكن أن يتماهى ميخائيل قلدس مع إدوار الخراط الذى يعلو به قدره كمتأمل وكخالق ، بعيداً عن دوائر البحث ومتاهات الشك وعذابات اللايقين التى تميز ميخائيل ورؤاه الموغلة فى قنوطها من بلوغ خلاصه الذاتى .لذا فإن واحدية القلب المذكورة لا يمكن أن تتحقق على نحو مطلق . وفى مواجهة قضايا بعينها سنرى هذه الواحدية المفترضة وهى تنحل من تلقاء ذاتها ، لتتجاوز - حتى - وضعية الإثنينية إلى ما هو أكثر منها بكثير .

وإذا كان قد صار واضحاً لنا الآن موقف الخراط من ايدلوجيا الدين ، وإيديولوجيا الثورة ، وإيديولوجيا الكتابة ، عبر تتبعنا لتلك الرحلة الطويلة التى قطعها وعيه على درب البحث عن يقينه الذاتى ، فإننا نرى ميخائيل قلدس وهو لا يزال تتقاذفه تيارات وأنواء شتى ، دون أن يبلغ أبداً لحظة إدراك ومعرفة يقينية ، وعند نقاط محددة يغدو ميخائيل حاملاً لأرواح وأفكار وأحلام عشرات الآلاف ممن ينتمون إلى الشرائح المتوسطة من البرجوازية

المصرية - القبطية بخاصة - بكل ما ينوء به تاريخ هذه الشرائح المعاصر من صعود وانكسار للحلم الوطني والاجتماعي منذ مطلع هذا القرن وحتى اليوم . وفي هذا السياق أرى ميخائيل كنموذج كلاسيكي يبلغ درجة من الصفاء والتركيز تجعله أحد رواد هذه الشرائح الاجتماعية القبطية الباحثين عن هويتهم الخاصة ، وطنياً ، وقومياً ، ودينياً ، وحضارياً ، بعامة . ولعل هذا الفهم تحديداً هو ما دفع الخراط إلى التصريح بأن :

ليس كل ما يفكر فيه أو يعبر عنه أو ينهض لفعله ميخائيل قلدس ، أكون مستعداً للتوقيع عليه دون تحفظ ولا مساءلة ولا نقد[1] .

والحاصل أن شخصية ميخائيل قلدس أثارت دائماً - ولا تزال - الكثير من العواصف الفكرية ، والقضايا الخلافية الشائكة بإصراره العنيد على إضفاء فهم ديني محدد على قضية البحث في الهوية هذه . ولقد كانت رامة محقة تماماً في هجومها الحاد على حلمه المستحيل في بلوغ مطلق إنساني وأخلاقي استناداً إلى شريان عقلاني وآخر مسيحي ملتبسين في قلبه وعقله ، كما يعترف بذلك هو نفسه .

ويدافع ميخائيل عن فهم خاص به مؤكداً على الوحدة العضوية لتاريخ الوطن ، مؤمناً بوجود عمق ثقافي أساسي في التاريخ المصري عبر طبقاته وأزمنته المختلفة برسخ وحدانية وتفرد الشخصية المصرية . كما يعتقد أن تواتر وتعاقب تلك الأزمنة التاريخية والحضارية المتعددة لم يقدرا يوماً على إخفاء ذلك النبع الغائر ، بل أن هذه الطبقات الحضارية قد نهلت منه يقدرا يوماً بأكثر رفدته هي ، وبأقل بكثير مما يمكنه هو ريها وإشباع ظمأها الحضاري ووفقاً لميخائيل ، فإن الهوية الوحيدة الممكنة والكائنة بالفعل هي المصرية حيث انضهرت فيها روح هذا الشعب العريقة منذ الأزل ، وتوحدت مع جوهره الكامن الفريد . وليست عصور الازدهار الحضاري إلا التجلي التاريخي لذلك الجوهر المكنون . وما تعاقب الفصول التاريخية على مصر سوى صياغات بارعة أو شائهة لهذا الأقنوم الأبدي الذي يصهر بداخله الأرض بالشعب بالفكرة . فإسلام المصريين مصري تماماً كما أن مسيحية الأقباط خاصه بمصر دون غيرها والحسين الشهيد ، والفادي المصلوب هما تجلٍ تاريخي آخر لأوزوريس الحي المتجدد ، وأولياء مصر وقدسيتها هم جميعاً الشاهد الإنساني المتدفق لهذا النبع الخالد دائم العطاء .

ولا يتعلق الأمر بالتاريخ وحسب . فكما أن التاريخ مصري ، فإن الجغرافية كذلك مصرية

وما كان لغير المصريين أن يمنحوا وجه الطبيعة في هذه البقعة من الصحراء ، طابعها الخاص والصميم المستمد من روحهم . العريقة وستبقى وحدة التاريخ العضوية . وخصوصية الطبيعة الجغرافية هما المحددان الأوليان للهوية المصرية ، كما يعتقد ميخائيل ، وفي الترتيب الثالث يأتي ما شئت من المؤثرات الثقافية والحضارية الوافدة وهي - كما نرى - ايديولجيا مصرية لا تفلت كلية من شبهات التعصب الذاتي .

ولا ينفي ميخائيل هذا الحكم ضده أبداً ، بل نراه يجاهر به في أكثر من مناسبة واصلاً إلى حد التفاخر على طريقة الشاعر القبلي القديم ، كاشفاً صدره لغضبة رامة الهائلة ضد تعصبه الذاتي الخطر هذا . ومن زاوية بعينها يمكن النظر إلى دفاع ميخائيل المستميت عن الهوية المصرية الخالصة كنوع من الزود عن وحدانية وطهرانية معشوقته رامة التي تأخذ هنا شكل الوطن وتتمنطق بكل أردية مصر التاريخية والميثولوجية ، من إيزيس الخالدة إلى مريم البتول والسيدة زينب ، في نفس الوقت الذي تمنح فيه من نفسها لكل عابر قادم في مغامرة تاريخية كانت أم معاصرة ، وتبذل جسدها للغزاة من الفرس والآشوريين إلى عرب النفط المتخمين .

غير أني لا أسلم بصحة هذا الاعتقاد الذي أحسبه تحميلاً زائداً على النص . فالقضية التي يثيرها ميخائيل هنا ليست شخصية أبداً وأنما هي قضية تاريخية بمعنى من المعاني . فما يقول به ميخائيل تؤمن به أعداد غير قليلة من الأخوة الأقباط شركاء الوطن والمصير . وهم باندفاعهم للتأكيد على هوية مصرية خالصة تتأسس على وهم بالنقاء العنصري والأثنولوجي للأقباط منذ فجر التاريخ المصري وحتى اليوم ، إنما يمارسون - ربما - نوعاً من الدفاع الذاتي المضطرب كرد فعل مباشر على دعاوى التيارات الإسلامية الأصولية ، بهوية إسلامية كاملة لمصر ، ترى الأقباط فيها كأهل ذمة فقط .

فإن كان مستوى الطرح لقضية الهوية هذه قائماً على أرض العقيدة والتاريخ ، فإني أحسبه سيظل موجوداً سواء كانت رامة في القلب منه أو على هامشه ، أو حتى غير كائنة على الإطلاق . فرامه كشخصية درامية لا تملك ما تمنحه لميخائيل على طريق حسم صراع الهوية اللاعج بداخله . وهي في هذا السياق ليست أكثرمن مجرد مناسبة تصويرية لتجسيم فكرة

الوطن اللامحدودة والواحدة التي ينافع في سبيلها ميخائيل و ليس العكس . وهذا ما عنيته بقولي أن قضية ميخائيل هنا لا يمكن النظر إليها على نحو شخصي محض .

وبتقديري أن تعصب ميخائيل الزائد لمصريته هو موقف أيديولوجي خاص تتبناه جماعات عديدة من مثقفي الشرائح المتوسطة والعليا من البرجوازية القبطية ، والتي ارتأت أن تدلى بدلوها في الجدل المثار – منذ مطالع القرن الماضي ، ومع محاولات تحديث المجتمع المصري المتوالية والمحبطة – بخصوص البحث في حقيقة انتماء مصر العربي أو الإسلامي أو الفرعوني أو البحر أوسطي .

ويؤمن الكثيرون منهم أن هناك نوعاً من القصدية الواضحة ، سواء على المستويات الرسمية أو الشعبية لإهمال واستبعاد حقبة كاملة من تاريخنا المصري وكأنها لم تكن أبداً . وهي الحقبة التي تبدأ منذ وصول مارمرقس تلميذ المسيح وأبو الكنيسة القبطية إلى مصر عام ٦١ ميلادية ، وتمتد حتى دخول جيش عمرو بن العاص مصر في القرن السابع الميلادي . ولقد شهدت هذه المرحلة التاريخية أمجاداً كثيرة وحفلت بالأبطال والشهداء والقديسين . كما زخرت بالعلوم والفنون التشكيلية والموسيقى والآداب المكتوبة باللغة القطبية . وتميزت بنضال الكنيسة القبطية في مواجهة عسف سلطة الاحتلال الروماني بسبب تمسك هذه الكنيسة بعقيدتهاالأرثوذوكسية المصرية التي تقول بحلول الإلهي في الإنساني حلولاً كاملاً ، أو باندماج المطلق في النسبي على نحو تام ونهائي وبلا لحظة انفصال .

ونرى ميخائيل – في غير موضع من النص – وهو يؤدي طقوس الحج إلى تلك الحقبة المجيدة من تاريخ الكنسية القبطية ، وخاصة بزيارته لعمود السواري بسرابيوم الاسكندرية . وهو العمود الذي بناه الإمبراطور الروماني دقلديانوس ، الذي عرف عصره بعصر شهداء الكنيسة القبطية ، وهو العصر الذي يبدأ معه التقويم القبطي تخليداً لذكرى شهداء الكنيسة . أما بالنسبة لغير الأقباط ، فإن تلك المرحلة من تاريخ الوطن تكاد تكون مجهولة كلية ، أو حتى مزدراة ، وكأنما تاريخ مصر القديم ينتهي مع دخول الرومان وهزيمة كليوباترا ، لتبدأ الصفحة التالية مباشرة مع الفتح الإسلامي لمصر ، وتسقط قرابة الستة قرون من تاريخنا في جب عميق من الصمت والتجاهل .

ومن زاوية معينة كان لا بد وأن يكرس ويعمق هذا الصمت ، وذلك التجاهل ، لرافد

حضارى هام من روافد الشخصية المصرية ، لدى بعض الأقباط إحساساً بالغبن التاريخى ، وافتقاد الهوية الواحدة المشتركة بين أبناء الوطن الواحد ، خاصة مع التأكيد الرسمى والدستورى والإعلامى المستمر على روافد حضارية أخرى تالية كالإسلام والعروبة ، واعتبارهما ركائز الهوية الوطنية .

وما دام طرح القضية قد وصل إلى أرض الاختلاف الدينى ، فقد غدا الطريق ممهداً لظهور مشكلة الأقلية والأغلبية ، أما البحث الذى كان ينبغى له أن يظل متشبثاً بأرض العقل الموضوعى والتفكير العملى ، فسوف يأخذ لدى الجميع أبعاداً طائفية وسياسية متعصبة وخطرة :

قال : لذلك ، بمعنى ما ، نحن لسنا أقلية ، أياً كان عددنا ، وليس البطرك مجرد رئيس طائفة دينية ، ليس فقط خليفة القديس مرقس ، هو أيضا ، رمز ، بل أكاد أقول الرمز الواحد الباقى من آلاف السنين ، قالت : يمكن ، ولكن هذه نظرة محدودة جداً ، وجامدة ، وبعيدة جداً عن واقعنا ، جدلية الواقع المصرى الآن مختلفة ، وتسير فى سياق آخر : كيف يمكن أن تنسى تراث عبد الناصر ، تراثنا الذى جلاه لنا عبد الناصر عندما علمنا ، كشف لنا ، أننا مصريون صحيح ، ولكن عرب أساساً ، إن مصر إن لم تكن قلب الوطن العربى ، وقائدته ، فهى على الأقل ، بالتأكيد ، جزء لا ينفصل عنه باللغة والتراث والتاريخ والمصير والثقافة كلها ، وما شئت ... أى كلام آخر يقطعها عن هذا الجسم الكبير ، ويميتها .... أليست هذه ، بالضبط ، هى مؤامرة الاستعمار ، ومقامرة إسرائيل ؟

قال : لاأقطعها ، هى أصلاً ليست منه ، حكاية الجسم الواحد ، وقلبه أو رأسه أو ما شئت ، ليست إلا مجرد استعارة ، مجرد مخايلة بالكلام ، ليس أكثر منى عداوة للاستعمار أو للصهيونية ، لست بحاجة أن أقول .. ليس أكثر منى يقظة لما يدبرون ، هذا مفروغ منه ، لكن حكاية الجسم الواحد ؟ هل نحن عرب ، حقاً ؟ ما أصعب الإجابة على هذا السؤال .. هو سؤال قائم ، وجدى .. ليس محلولاً مصالحنا مشتركة نعم جغرافيا مشتركة ، صحيح ، تاريخ له دوره ، نعم ، أما الثقافة بمعناها الأعمق ؟[٢]

أكرر أن هذه الآراء وتلك الأسئلة الخطرة التى يطرحها ميخائيل لا يمكن النظر إليها إلا فى ارتباطها بالتحليل والموقف الأيديولوجى العام الذى تتبناه جماعات كبيرة من مثقفى

وأبناء الأقباط ، دون أن نعتبر هذا التصور لتاريخ وواقع الوطن ، دالاً - بالضرورة - على موقف إدوار الخراط الخاص بشأن هذه القضية ، واستناداً إلى هذه الأفكار الذى يصرح بها ميخائيل هنا ، فقد ترسخ نوع من الالتباس وسوء الفهم فى مواقف الكثير من القراء والنقاد تجاه شخص إدوار الخراط ذاته ، والأهداف البعيدة لكتاباته على نحو عام ، وفى تقديرى أن ولوج كتابات إدوار الخراط إلى قلب مشكلة هوية الوطن مباشرة ، وانفتاح هذه الكتابات على العوالم والأجواء القبطية ، بأشواقها الخاصة وآلامها المميزة نسبياً وطرحها السياسى والتاريخى الذى لا يفلت من قبضة التعصب الذاتى ، كانا بمثابة صدمة شعورية ومعرفية معاً لمعظم أبناء الوطن المخلصين والمستمسكين - دون المراجعة ولا المساءلة الواجبتين - بفكرة عزيزة - وإن كانت غامضة - عن الوحدة الوطنية وامتزاج عنصرى الأمة بشكل تام ونهائى ، وهو التصور المنتمى إلى مرحلة تاريخية منقضية من عمر نهضة هذا البلد ، وليست القضية محسومة لصالح طرح ميخائيل ، ولا طرح رامة كذلك ، كما أعتقد أن أهمية بلوغ حسم ما ، تالية على أى حال ، أما المهمة المباشرة التى يضعنا هذا الصراع بينهما فى مواجهتها ، فتتمثل فى ضرورة خلق وتنمية الاستعداد العقلى والشعورى لدى جميع الأطراف للقبول المبدئى لطرح الآخر المختلف عنى باعتباره شريكاً كاملاً لى فى مهمة صياغة وإبداع مستقبل هذا الوطن الواحد .

ويضع إدوار الخراط مبضعه الأدبى على موطن الداء المتمكن من حياتنا العقلية والسياسية حين يجعلنا نكتشف أنه حتى ميخائيل ورامة بكل تاريخهما فى العمل الوطنى والثورى ، وبكل ميراثهما الفكرى والتنويرى والتثويرى ، يعجزان عن تحقيق تلك المهمة الأولية المشار إليها ، وتنتهى المناقشة بينهما نهاية غريبة دون أن تكتمل أبداً ، أما رامة فتثور على الأفكار التى يطرحها ميخائيل ثورة عارمة تفضى إلى وقوعها فى قبضة حالة من الرفض والإنكار الشعوريين لصاحب الأفكار ذاته ... وأما ميخائيل فيرتج عليه تماماً ويشعر وكأن كل الأبواب بينهما قد أوصدت ، ولا يعرف إن كان يتحتم عليه أن ينكر تصوراته من أجل أن تقبله مرة أخرى كعاشق وصديق .

أما إذا أخضعت مضمون خطاب ميخائيل الايديولوجى للتحليل فسنجد فيه من العناصر الإيجابية ، بقدر ما به من العناصر السلبية ، وهو كأى خطاب عقائدى وسياسى يتميز بنظرته

واحدية الاتجاه فى رؤية التاريخ وقراءة الواقع الاجتماعى والثقافى ، ومن ثم فإنه يندفع ، عند نقاط معينة ، ليصير إلى نوع من التعصب والتزمت الفكرى ، وتتلخص العناصر الإيجابية فى ذلك الخطاب الإيديولوجى فى البعدين التاليين :

أولا: ينطلق هذا الموقف من تصور خاص ديناميكى وعضوى لتاريخ الوطن الذى يبدو هنا كمرحلة واحدة ممتدة من الاتصال والسيرورة ، فلا انقطاع عنه ولا انفصال فيه ، أما قانونه الداخلى فهو قانون التطور والنماء العضويين ، ناهلاً من جوهر عميق مركوز داخل الشخصية المصرية ، متفاعلاً بحرية واثقة مع كافة الروافد الحضارية الأخرى ، فى نفس الوقت ، وهذا الفهم التاريخى - الذى لا يبعد كثيراً عن التفكير العملى - كثيراً ما يعبر عنه ميخائيل بلغة الميتافيزيقا وأخيلة الأسطورة ، وهو ما من شأنه أن يبهظ الفكرة الأساسية فيه ، ويوارى الموضوعى ويشوش على العقلى ، ويقترب بتصوره من دائرة الأساطير بقدر ابتعاده عن أرض التحليل التاريخى العلمى .

ثانياً: يؤكد هذا الموقف على أن المسعى الأول الذى يجب أن تتحزب لتحقيقه كل القوى والتيارات الدينية والسياسية والفكرية هو فى بناء صرح الوطن الديمقراطى الذى يكفل لأبنائه جميعاً كافة واجبات وحقوق المواطنة الكاملة دون تمييز على أسس عرقية أو دينية ، وتنتفى فيه هذه الفروق المصطنعة بين أقلية وأغلبية على صعيد التمايز الطائفى ، مع الاحتفاظ بحيوية ثقافاته الداخلية المكونة والمتفاعلة معاً .

وبغير تحقيق هذا الهدف ستظل هوية الوطن الحقيقية غائبة ، وستدور كافة الصراعات المعلنة وغير المعلنة على أراض وفى ميادين ليست بساحاتها الحقيقية .

وفى المقابل ، يمكن التعرف بسهولة على العناصر السلبية فى خطاب ميخائيل الإيديولوجى ، والتى أحسبها تتلخص فى النقطتين الآتيتين :

أولا: يظهر لنا موقف ميخائيل فى مواضع عديدة من المناقشة كنوع من رد الفعل المنعكس من الناحية الفكرية المحضة ، أكثر منه تعبيراً عن نشاط عقلى متواصل ودءوب . ويورطه اندفاعه القلبى الجموح فى تبنى مواقف عقائدية متزمتة تتعارض كلية مع كل الحجج والأسانيد العقلية والموضوعية التى يسلم بها هو نفسه .

وهو بذلك لا يتحرر أبداً من الشريان اللاعقلى الذى يغذى بداخله هذه التصورات

الذاتـية ، بل يندفع للتماهى مع هياجه القلبى واستفزازه العقلى ، وهو ما يفقد خطابه الكثير من المصداقـية العلمـية والتـاريخية الضرورية ، وإن كان هذا التماهى ضروريا أحيـانا لبلوغ المصداقية الفنية .

ثانيا: يتورط هذا الخطاب فى مجموعة من التحليلات السياسية الخاطئة والخطرة عندما يحلم ميخائيل بمجتمع الكيان العضوى الصغير الذى يدور فى ديمقراطية فلك أوسع وتنطلق هذه الرؤية - التى تحكم عليـها رامـة ، بحق بأنهـا دعـوة للفـصل والتـقـوقع والتـعـصب الشـوفينى - من حلم طوباوى قديم وعنيد يبشر بإمكانيـة تحقيق وهم الدولة - المدينة الحرة والشعبيـة والديمقراطية ، وتكافح رامة بكل قواها وأسانيدها العقلية والتاريخية ضد هذه الدعوة التى لن ينتج عنها - برأيها - ما هو أبعد من إفقار إمكانيات الجميع الهائلة ، فى صراع مجتمعاتنا المتخلفة والتابعة ضد الاستعمار والصهيونية .

ولكن ما هو حقيقة موقف إدوار الخراط من خطاب بطله الحبيب الإيديولوجى ذاك ؟

يعيدنا هذا التساؤل ، من جديد ، إلى التداخل والالتباس الذى يورط الكاتب قارئه فيه بإصراره على أن تعكس شخصـية ميخائيل قلدس جوانب عديدة واضحة من شخصيته هو ، وبحرصه المقصود على المزج المحسوب بين وقائع الحياة الروائيـة المتخيلة لبطله ، ووقائع السيرة الذاتية الفعلية للمؤلف ، داخل النص الواحد.

وإذا كانت ضرورات فن القص المعاصر - كما يؤمن إدوار الخراط - تملى عليه أن يكسر كل هذه الحواجز الزجاجية المصطنعة بين المؤلف وشخوصه ، ويتـداخل معها ليحيـا حياتها الروحيـة ، وتنهل هى من خزان الصور والذكريات والرؤى العظيم بداخله ، كى تكتسب صدقها الذاتى ، وتستمد من واقعيته وتاريخه واقعيتها وتاريخها هى : فإنه من غير المعقول كذلك ، أن نتـصـور إمكانيـة حدوث نوع من المطابقـة الكاملة بين المؤلف وأبطاله فى سيـاق النص المكتوب ، وحتى لو استهدف الكاتب رواية سيرته الذاتية بشكل صريح دون حاجة إلى اللجوء للحيل والتمويهات الفنية المختلفة ، فإنه سيصطدم دائماً بفجوات وعيـه الشخصى ، وبنواح هاربة من حقيقتـه الذاتيـة ، التى يجدها تتسرب من بين أصابعـه كلما أمعن فى مطاردتها والقبض عليها .

ولو جاز لى أن أقيّم إنجاز إدوار الخراط الأدبى فى جملة واحدة ، لقلت إنه الكاتب الذى

نجح - من بين إنجازاته الفنية الأخرى ، ولأول مرة فى تاريخ أدبنا المصرى الحديث والمعاصر - فى استقطار وبلورة الخصائص الذاتية - اجتماعيا وثقافياً - للشخصية القبطية ، مفصحاً بوضوح فنى بالغ عن روحها وعذاباتها وأحلامها وأوهامها الذاتية ، ودون أن يعنى بالضرورة ، توقفه عند مواقفها واختياراتها الإيديولوجية وغيرها دون نقد ولامساءلة . أى تعبيره عن همها الخاص بصدق وحرارة ، من غير أن يتورط ذاتياً فى تبنى مقولاتها وأحكامها على إطلاقها . فعندما يتعلق الأمر بالوطن والتاريخ ، نرى الشريان العقلانى فى روح إدوار الخراط يجلى نفسه بوضوح أكبر مما يحدث مع بطله ميخائيل ، الذى يتواجد لنهاية الشوط مع نزوعه القلبى الجموح معبراً - كما قلت قبلاً ، ويتطرف بالغ - عن الجموع القبطية المخرسة ، والتى تشاركه رؤاه دون قدرته على البوح . ويدفع إدوار الخراط عن نفسه شبهة الدعوة لترويج أفكار عنصرية من شاكلة التبشير بقيام نوع من الجيتو القبطى ، أو التمهيد الفكرى لقيام دولة قبطية صغيرة كما يشاع عنه فى بعض مقاهى المثقفين الذين يأخذون أفكار ميخائيل وتصريحاته كحجة على مبدع شخصيته . يقول :

إن من يقرأ حقيقة ما أكتب ، ولا يكتفى بسماع الإشاعات عنه ، يجد أنه لا وجود إطلاقاً لمثل هذه الشبهة من كاتب قامت حياته وخبراته وعمله الأدبى والعام على أفكار وعقائد الاستنارة والتقدم والانتماء إلى الوطن ، جنباً إلى جنب مع إعلاء القيم الإنسانية التى تتنافى كل التنافى مع أفكار عنصرية من هذا القبيل[٣] .

ولكن دعونا نعترف معا أن ثمة أسباب تاريخية موضوعية وراء صدور مثل هذه الاتهامات والاتهامات المضادة من هذا الجانب أو ذاك وربما كانت هذه الأسباب لا تتعلق بحياة إدوار وخبراته وعمله الأدبى والعام من قريب ، ولكنها تتماس مع كل ذلك عند نقاط بعينها .

ويشهد تاريخنا الحديث والمعاصر بوقوع العديد من الحوادث الاجتماعية والسياسية الدالة على كون تلك القضية مثارة ، بل وتكاد تهدد - من حين لآخر - بخطر انفجار كارثى لا يعرف أحد حدوده ولامداه .

وفى الباب المكرس للكنيسة القبطية من كتاب « خريف الغضب » يتحدث محمد حسنين هيكل ، عن مسار تلك المحاولات التى قام بها عدد من أبناء الكنيسة القبطية ، ممن يمكن توصيفهم بلفظ « الانتلجنسيا » على طريق تحقيق نوع من الاستقلال الذاتى لشعب الكنيسة الذى يبدو أحياناً وكأنه لم ينجح فى بلوغ الاندماج الكلى فى جسد الثقافة العربية والإسلامية السائدة فى المجتمع المصرى .

وتبدأ تلك المحاولات مع قيام الجنرال يعقوب بالتعاون مع الحملة الفرنسية الغازية لمصر ، وتشكيله لما عرف باسم اللواء القبطى الذى عمل فى خدمة الجيش الفرنسى ، والذى حاول اقتحام مقر البطزيركية بالإسكندرية لينال رضا البطرك عن مواقفه قسراً ، غير أنه فشل فى ذلك بسبب خذلان جنوده له وتخليهم عنه(٤)*

ومروراً بالدور المتميز الذى لعبه حبيب جرجس فى مطلع هذا القرن ، والذى كان أول من استخدم تعبير « الأمة القبطية » ونهوضه بأعباء ومسئوليات حملة واسعة لإحياء اللغة القبطية . ويرى هيكل أن حبيب جرجس لعب دوراً فى المجتمع والثقافة القبطية يتوازى زمنياً ومن حيث الأهمية كذلك ، مع ذلك الدور الذى قام به المصلحون الإسلاميون كالأفغانى ومحمد عبده(٥) .

وليس انتهاء بتلك الحركة الانقلابية التى قادها أحد شباب الإنتلجنسيا القبطية واسمه إبراهيم هلال ، ممن ينتمون إلى تنظيم أطلق على نفسه اسم « جماعة الأمة القبطية » وقد أقدم بعض أعضاء هذا التنظيم على اقتحام المقر البابوى ، واحتجاز البطرك تحت يهديد السلاح ، وإجباره على إصدار بيان يتنازل فيه عن الكرسى البابوى ، وذلك قبل فشل مغامرتهم الانتحارية هذه ، وقد جرت وقائع هذه الحادثة فى عام ١٩٥٤(٦) .

وبعد تلك الحادثة بأعوام قليلة ، شهدت الكنيسة القبطية عهداً من إعادة البناء من الداخل ، حيث بدأ جيل جديد من الرهبان الشبان ، من ذوى الدرجات العلمية الجامعية يتبوأون المناصب القيادية فى الكنيسة منذ تنصيب الأنبا كيرلس السادس « بطركاً » فى ١٩٥٩ ، وكان للفكر الجديد الذى جاء به أولئك الرهبان الشبان - وبخاصة « نظير جيد » المعروف فيما بعد باسم « الأنبا شنودة الثالث » - إلى الثقافة القبطية ، من جهة وكذلك التفاعلات السياسية والاجتماعية العنيفة والمتوالية التى هزت بنيان الوطن خلال العقود

(*) من المعتاد أن تتضارب الأحكام والتقديرات بشأن قضية المعلم يعقوب ، ويذهب د . لويس عوض - فى كتابه الهام (تاريخ الفكر المصرى) الجزء الأول ، ط كتاب الهلال رقم ٢١٥ - إلى حد الإشارة إليه باعتباره صاحب أول مشروع للاستقلال الوطنى فى تاريخنا الحديث .

الثلاثة الماضية ، من جهة أخرى بالإضافة إلى انتهاء مرحلة الوفاق والفهم المتبادل بين الحكومة والكنيسة بعد وفاة كل من عبد الناصر ، ثم الأنبا كيرلس السادس خلال شهور معدودة .. أقول كانت هذه العوامل المتشابكة وغيرها أيضا ، ذات تأثير حاسم فى تصعيد حدة المواجهة بين عنصرى الوطن الواحد إلى القمة ، وخاصة فى تلك الشهور القليلة السابقة على اغتيال الرئيس السادات .

ولكن ما يعنينى هنا بشكل خاص ، هو ما تلقيه تلك الحوادث كلها من ضوء ما كان يتفاعل ويختمر فى عمق المحيط القبطى من إحساس بالغبن الطائفى ، ومن نزوع ثقافى وسياسى لإعلان التمرد ، ورفع رايات الهوية القبطية لمصر فى مواجهة الهوية العربية والإسلامية لها ، والتى يؤمن بها أبناء الأغلبية المسلمة وتكرسها مؤسسات الدولة وأجهزتها المختلفة .

وترجع أهمية ذلك بالنسبة لهذا البحث ، إلى ارتباط تلك التفاعلات والصراعات التحتية بحياة إدوار الخراط الشخصية والعامة ، وخبراته التى نهلت من هذا النبع كما نهلت من غيره ، وإنجازه الأدبى الذى حقق تميزه الخاص وأدرك نكهته المحددة عبر دروب التعبير الشائكة عن تلك الصراعات والقضايا الخطرة .

فإذا انتقلنا من العام إلى الخاص فإنه يمكننى التقرير بثقة إن إدوار الخراط لم يكن بعيداً أبداً - ومنذ السنوات الأولى لتفتح وعيه الذاتى - عن تلك التفاعلات والصراعات التى كانت تتنازع المجتمع المصرى عامة ، والقبطى بصفة خاصة حول قضية هوية الوطن ، وعرفنا فى فصل سابق كيف لعب التراث القبطى - من الحكايات وقصص القديسين والتراتيل والأناشيد القبطية ، مما كان يقدم للطفل الصغير فى روضة الكرم القبطية - دوراً تكوينياً أساسياً فى بنيته العقلية والثقافية ، وكانت عيون التراث القبطى تلك هى نفسها التى نهل منها فرسان وأعلام جيل الرهبان الشبان الذين كانوا فى نفس سنه تقريبا ، واستناداً إلى ما عرفناه عن تكوينه الذاتى فكريا وشعورياً طوال السنوات الأولى من عمره ، أزعم أنه لم يكن أبداً بعيداً عن تلك الدرب التى سار عليها لنهايتها أقرانه من الرهبان الجدد ، ولكن كان الرافد العقلانى - بل والعلمانى - المستمد أساساً عبر إطلاعاته الواسعة على عيون الثقافة الأوروبية ، هو العامل التكوينى الأشد حسماً خلال تلك المرحلة العمرية التالية ، ومنذ هذه المرحلة بدأت تتكون لديه أفكار ومواقف علمانية بل ومادية صريحة ، وثورية أيضاً ، على نحو ما رأينا خلال سنوات انشغاله بالعمل الوطنى والثورى طوال الأربعينيات .

ويذكر إدوار بشئ من الفخر أن أباه كان الوفدى الوحيد فى الأسرة . ونحن نعرف أن حزب الوفد وقتها كان الحزب السياسى الأكثر تعبيراً عن الوحدة الوطنية المصرية ، والرافع لشعار الهلال والصليب فى مواجهة مؤامرات ضرب عنصرى الأمة ببعضهما ، والمحاكة من المحتلين البريطانيين وأعوانهم .

وكان الأب يكن تقديراً خاصاً لمكرم عبيد باشا ، الذى يراه كنموذج للشخصية القبطية العظيمة ، الإيجابية والمنفتحة على هموم ومشكلات الوطن الكبرى دون تقوقع ولا انفصال عنصرى ، وكان إعجاب الأب بمكرم عبيد أحد دوافع الابن لدراسة القانون بكلية الحقوق مترسماً نفسى الخطى التى سار عليها الزعيم الوفدى ، كنوع من التماهى بين الإبن وحلم والده الخاص عنه ، غير أن الأيام كانت تدخر له قدراً آخر، ربما كان أكثر إيجابية وانفتاحا من الحلم البرجوازى المذكور .

والقراءة المدققة لعمل إدوار الخراط الأدبى - وبخاصة « ترابها زعفران » « ويابنات اسكندرية » اللذين يستلهمان سيرته الذاتية - توضح لنا أنه عاش طفولته وصباه بعيداً عن شبهات التعصب الطائفى ، ومخاطر الانعزال الاجتماعى بالمعنى الدينى والثقافى ، ونرى عبر كل صفحة من الكتابين كيف كانت تلك الأسرة القبطية البسيطة تحيا حياة طبيعية ومشتركة مع غيرها من الأسر المسلمة بحى غيط العنب ، وتقوم علاقة الجيرة والصداقة الحمية بين أمه والست وهيبة كشاهد حى على تلك الروابط الطبيعية التى ينسجها البشر فى مثل تلك المواقف ، بغض النظر عن اختلافهم الدينى ، واستناداً إلى مصالحهم اليومية والحيوية المشتركة ، ولا ينفى قولى هذا ، تعبير التمايز الثقافى - الذى يمتح من التراث الدينى - عن نفسه بوضوح هنا وهناك على صفحات الكتابين ، بيد أن هذا التمايز طبيعى كذلك ، ومن غير المعقول ولا المقبول تصور نفيه كلية ، والمحك هنا هو فى عدم تحوله إلى قضية خلاقية ملتهبة ، أى فى تجاوزه لقدره كنوع من التمايز الثقافى ليصبح صراعاً طائفياً ، أو يغدو حاملاً لنعرة عنصرية كريهة ، ولعل هذا التصور المستنير كان هو الغالب طوال مراحل نضال الأمة بعنصريها وبكافة طوائفها وطبقاتها الاجتماعية ، ضد الاحتلال الأجنبى ، وخاصة مع تمتع الشعب المصرى فى تلك الفترة بنوع من التجربة السياسية الليبرالية الأكثر انفتاحا وديمقراطية ، وهى الشروط الموضوعية التى كانت قادرة على وأد نار الفتنة الطائفية فى مهدها ، كلما حاول هذا الطرف أو ذاك إزكاءها بدوافع مشبوهة أو حسنة النية على حد سواء .

وبالرغم من ذلك كله ، يتوجب علينا الحذر من الاسترسال في أحلام الوحدة وتخطى مرحلة الخطر ، فالأمور لم تكن وردية دائماً ، ويروى لى إدوار الخراط[٧] حادثة صغيرة وقعت له ، كانت ذات دلالة خاصة فى هذا السياق فيذكر أنه ربما كان قد شعر بالمهانة لكونه قبطياً فى مجتمع بأغلبية مسلمة - ولأول مرة فى حياته - يوم موت أبيه حين خرج الصبية المسلمون الصغار من أبناء حى راغب باشا ، يجرون ويتقافزون وراء موكب الجنازة وهم يرددون نوعاً من الهتافات والأغانى الساخرة التى تقال عادة فى مثل تلك المناسبات كنوع من الاستهزاء والتشفى اللاشعورى من الأقباط وأحزانهم هذه ، ويعتقد إدوار الخراط أن تلك التجربة كانت بالغة الإيلام وصادمة شعورياً له إلى الحد الذى دفعه إلى القيام بجهد نفسى جبار لقمع هذه الصورة الكريهة ، والقذف بها بعيداً فى غيابة اللاشعور الشخصى ، حتى إنه لم يتذكرها مرة طوال عقود تالية من عمره ، ولم يبعث بها إلى دائرة الشعور من جديد سوى حوار خاصه مع صديق قديم له ، كان قد استسلم لرغبته فى التخفف عنده من ألم التجربة ، فباح له بتلك الخبرة المرة التى عانى منها شعورياً كقبطى ، ورفضها واعتبرها عاراً حضارياً كشاب علمانى ذى توجه ديمقراطى ، ونزوع وطنى ثورى معاً .

وأزعم أننا جميعاً لسنا متحررين من قبضة تربيتنا الاجتماعية الأولى التى تغرس فينا - الآن على الأقل - تلك النبتة الشريرة للتمييز بين أبناء الوطن الواحد على أساس هويتهم الدينية المختلفة ، وتنهض مؤسسات اجتماعية وتربوية عديدة سواء فى الأسرة أو فى المسجد أو فى الكنيسة أو فى المدرسة أو وسائل الاتصال الجماهيرى ، بمهمة غريبة تؤدى إلى إزكاء نار النعرة الطائفية وإلهاب المشاعر الدينية ، كل منا فى مواجهة أخيه فى الوطن .

وقد يلعب الوعى الاجتماعى - و خاصة على المستويات الرسمية - دوراً مناوراً ومخاتلاً فى التكتم على الأمر ، بل والتصدى له بمحاولة إنكار وجوده أصلاً ، وهى السياسة التى تتمخض عنها نتائج سلبية خطيرة عند أول حادث تصادمى يصادف شركاء الوطن والمصير على طريق البحث فى الهوية ، وخاصة فى ظروف القهر السياسى والاجتماعى ، الذى يتخذ منحى دينياً وطائفياً مجانياً وقريباً .

ووحده الوعى الذاتى والاجتماعى المنبنى على أسس علمانية فى مناخ ديمقراطى حقيقى ، هو ما يمكننا التعويل عليه فى مواجهة هذه القضية الشائكة ، وهو وعى لا يوهب ، ولكنه

يتكون ويتعزز عبر ملايين المواقف والتفاصيل الصغيرة فى حياتنا الاجتماعية والسياسية والثقافية جميعاً ، والتى تصهرنا فى بوتقتها معاً إرادة العيش المشترك كمسلمين ، وأقباط فوق هذه الأرض وتحت هذه السماء .

ولكى نمتلك هذه الإرادة يتوجب علينا جميعاً ألا نغمض عيوننا بسذاجة عن التمايزات الثقافية والخصوصية الدينية لأى من الطرفين ، وتحت دعاوى ما لا أدرى من شعارات الوحدة الوطنية المتحققة ، وفقاً لأوهام البعض ، أو غير الممكنة ، طبقاً لأمنيات ومخططات البعض الآخر . فالوحدة الوطنية الحقة تتأسس بداية على نوع من الإقرار العقلى والشعورى بحق الآخر المختلف عنّى فى الوجود وفقاً لمقتضياته الخاصة ومعتقداته الذاتية ، ثم على اعتبار هذا الآخر شريكاً كاملاً لى فى جغرافيا وتاريخ ومصير الوطن الواحد ، ووجهاً ثانياً لتراثى وحضارتى مثلما أنا كذلك بالنسبة له ، وعندها فقط سوف يكون مصير أسئلة من نوع « الأقلية أو الأغلبية ؟ الرافد الواحد أم الروافد المتعددة ؟ الهوية القبطية أو الهوية الإسلامية ؟ » إلى مقتنيات متحف التاريخ الوطنى ، وإذا شئت أن أوجز السبيل لتحقيق هذا الهدف الضرورى ، عبر مراحله المتعددة والمتتالية فى شعار عام فإننى أقول : الديمقراطية الكاملة والعلمانية التامة ، وإلا فإن الكارثة نازلة بهذا الوطن دون أدنى ريب .

وما دمنا قد أصغينا إلى ميخائيل وهو يبسط لنا أفكاره عن هويته وهوية الوطن ، فدعونا نمنح فرصة أخرى لإدوار الخراط كى يحدد لنا بوضوح قاطع فهمه الذاتى لمستويات هذه الهوية ، يقول :

ولا بد هنا من أن أعود إلى إننى عربى ، مصرى ، قبطى أى قبطى أولاً ومصرى ثم أكتب بالعربية . وقد أصبحت الثقافة العربية كلها مقوماً من مقومات حياتى الفردية والجماعية على السواء[٨] .

وربما كانت مستويات هويته كما يرتبها هنا ، هى ما كان يقصده ميخائيل بحديثه عن الطبقات الجيولوجية بالمعنى الثقافى ، والتى يتكون منها جسد مصر الواحد ، متعدد الأعضاء .

أما كون العربية هى اللغة التى يتكلمها ويكتب بها ، فإن هذه الحقيقة الصلبة تمنح هويته

الوطنية والحضارية بعداً خاصاً وإضافياً ، مهما كان موقفه الايديولوجى من الجسم العربى الكبير ، قبولاً أو رفضاً .

ويوقن إدوار الخراط - وفى السياق ذاته - أن الأدب - أى أدب - لايمكن أن ينتسب لغير اللغة التى يكتب فيها ومن ثم فهو - باختياره وقناعته الذاتية - أديب عربى يكتب أدباً عربياً . ولا محل هنا بالمرة للحديث عنه كأديب قبطى ، فهذا المصطلح خاطئ بالأساس ، وليس هناك مثل هذا الأدب القبطى إلا فى بطون كتب الترانيم والأدعية القديمة المكتوبة باللغة القبطية التى لا يقرأ بها سوى عدد هامشى تماماً من أبناء الكنيسة القبطية .

أما إقراره بأن (الثقافة العربية قد أصبحت مقوماً من مقومات حياته الفردية والجماعية على السواء) فذلك ما يمكن النظر فيه على مستويين :

أولا: عبر هذه القيمة اللغوية التى تفتنه وتأسره وتثقل عليه معاً والتى تشكل جسد الخبرة المعرفية والشعورية لديه ، وهى القضية التى سأخصص للبحث فيها فصلاً مستقلاً قادماً .

ثانيا : وكذلك عبر التراث المعرفى العربى الذى ينطوى على قيمة عطاء خاصة ، تنبع من حيويته الكامنة ، بكنوزه المتحققة فى ميدان الشعر بخاصة ، وإضافة إلى التراث الفلسفى والصوفى العربى الذى يعده - بأى مقياس - إسهاماً حضارياً عربيا وعالمياً ورافداً متميزاً من روافد التراث الفكرى والفلسفى والإنسانى ، بشكل عام .

وأحسب إننى - وبعد هذه الرحلة التحليلية الطويلة - قد قطعت خطوة على طريق فض الإلتباس العنيد بين المؤلف ، وبطله الروائى الحبيب . أو لعلى سرت به أكثر فأكثر على درب التداخل والتعقيد ، وفى كل حال ، سيمضى بهما الزمن معاً كى يعمق لديهما يقين الوحشة الكاملة ، وقدر السقوط فى بحره المفتوح على اليأس وعلى الحلم .

١٠ ـ السقوط في الزمن المفتوح

إذا أردت أن أرصد الهاجس الفنى الأكثر إلحاحاً في مجمل كتابات إدوار الخراط ، فليس لدى شك أن يتـمثل فـي افتتان الكاتب بحركة الروح الموصـولة عـبر زمن ممتد ومفتوح علـى الأبدية .

ويستحوذ ذلك النشاط العقلى والتصويرى المتجاوز لمنطق القياس الزمنى الكرنولوجى ، على وعى كاتبنا وما تحت وعيه المباشر ، استحواذاً يكاد يكون كلياً .. الأمر الذى يوقع بقارئه فى نوع من الاضطراب الصورى والحيرة العقلية ، وهو يتابع رحلة القراءة باحثاً عن منطق مستقيم تتسلسل فيه الحوادث والصور بين الماضى والمستقبل مروراً بلحظة راهنة .

وينطلق ذلك الهاجس الإبداعى اللاتاريخى من منطقة عقلية أقرب ما تكون إلى منطقة الحلم ، أو ما قبل الوعى مباشرة ، حتى وهو يرمى إلى رصد أو قياس حركة الأشياء والأحداث فى العالم الموضوعى المشترك بيننا جميعاً ، ولا تمتثل مكـونات منطقة الحلم هذه – عادة – لمنطق أو قانون التداخل الزمنى والاختلاط التاريخى فى الأحلام ، حيث تصور لنا الوجود الحدثى متماسكاً رغم فوضاه البنائية الضاربه عرض الحائط بكل منطق قياسى موضوعى .

وبالقطع فإن بنية الحلم الزمنية – حتى وإن غاب عنها قانون التتابع التاريخى – لا ينبغى النظر إليها وكأنها لا منطقية تماماً ذلك أن عناصرها المكونة تنتظم بالضرورة ، وفق منطق خـاص بهـا ، هو فى الغالب منطق شعورى عميق وكامن فى زاوية بعيدة من زوايا العقل .

ونحن نعرف أنه عندما يتصدى المحلل النفسى لمحاولة تفسير الحلم ، فإنه يستهدف ، الكشف عن منطق الشعور الحاكم لبنيته ، والذى يمكن من خلاله تصور نظام مفهومى ونسق صورى يجعلان تيارات الشعور المتلاطمة فى الحلم ، معقولة ، ومضبوطة قياسياً .

ولا يضفى المحلل النفسى منطقه الخاص المستمد من تصوراته أو مفاهيمه السابقة على الحلم ، وهو إن فعل فقد ابتعد تماماً عن منطقة الحقيقة ، فلكل حلم منطقه البنائى ، ومن ثم سياقه الفريد الذى يتجلى فيه زمن الشعور وفق تفاعلاته الداخلية ، فالماضى ليس موجوداً

والمستقبل غير قائم ، ومع ذلك فكل من الماضى والمستقبل حادثان ، وإن كانت وقائعهما تأتى مخالفة لمنطق الانسياب فى الخط التاريخى المستقيم .

ومن زاوية بعينها ، فإن محاولة التفكيك الأولية هذه التى ينهض بها المحلل النفسى للكشف عن النويات الرئيسة فى زمن الشعور ، ثم إعادة نظمها فى نسق إدراكى نشترك جميعاً فى إمكانية تصوره وقبوله منطقياً تتشابه نوعاً ما مع تلك المحاولة الفنية الضرورية التى يلتزم بها الروائى فى سعيه لإيقاف تيار الحوادث الحياتية اليومية ، وتفكيك هذه الأبنية المقبولة من الصور والأفكار ، نفياً لمنطق استطرادها ، المتماسك خارجياً وأملاً فى إعادة تخليقها مرة أخرى ، وفق منطق داخلى خاص يستبصره الكاتب يهب تلك الصور والحوادث أبعاداً إضافية تضيف لإدراك القارىء نوعاً من الخبرة الإنسانية غير المألوفة .

وبالرغم من أن كلا المحاولتين اللتين يقوم بها المحلل النفسى ، والروائى تمضيان ، فى اتجاهين متعاكسين من الناحية المنهجية ، إلا أنهما تلتقيان فى احتفائهما البالغ بمكونات منطقة ما قبل الوعى مباشرة ، وكذلك بمتابعتهما العقلية النشطة لمنطق بناءهذه المكونات الداخلى المركوز .

وإذا كان إدوار الخراط الرجل سيبقى فى شيخوخته متمسكاً ببقايا رومانتيكية قديمة تدفع به مراراً ودائماً إلى السقوط أمام طلل أزمنته الأولى ، فإن إدوار الخراط الروائى سوف يستسلم تماماً لرغبته العارمة فى اعادة تخليق بنية الحياة والحلم ، متخطياً تسلسل محطاتها التاريخية المعروف ، ومؤكداً على وجود قانون خاص فوق تاريخى يحكم تلك البنية فى الفن .

وبإيجاز فنى جميل ، يقود إدوار الخراط خطى قارئه على درب التحقق التام من تماهيه بذلك القانون الفنى الحاكم لإنجازه الأدبى ؛ وفى واحدة من أهم فقرات روايته « يا بنات إسكندرية » يكشف لنا تقييمه الخاص لسيرته الحياتية والكتابية ، مانحاً إيانا فرصة استثنائية لولوج عالمه المتشابك اللجب ، من باب ضيق حقاً ولكنه يصل بنا حتماً إلى إدراك منشود ، يكتب :

التفجع سهل ومبتذل قليلاً ، ولكن الفاجعة ، بالطبع ليست كذلك .

إلام الوقوف على رسوم الأنقاض ، شأن أسلافك القدامى ، والطواف حول كعبة قد هجرها الله إلى غير مآب ؟

« الآن » عندك دائماً بارحة منقضية ، فليس عندك « الآن » والذى مات هو دائم القيام من قبر سمعان ودائماً هو ملكوت لا شك آت .

ذلك كله قد انقضى ، قد مات .

ألا تريد أن تقتنع ؟ ألا تتوقف أبداً عن السقوط أمام الأطلال ؟

ألا تعرف كيف تنهى طقس التوديع ؟

مادة الأحلام هفهافة طيارة لا تلين تستدير حول رسغى وقدمى كأصفاد الحديد .

لم يكن هذا الصبى قد التقى ، بعد بهذا الكهل ، صنوه وغريمه ، الذى عرف الآن أنه قد قاتل بضراوة طول عمره وصنع حياة حافلة بأكملها مليئة بالتحققات وترك الأشياء «الحقيقية» تمر من بين أصابعه دون ندم ، الثروة والسطوة والنسوان وكأنه لم يعرف بعد أنه قد عبر الحياة ، كأنما فى حلم ، على هامش الحياة ، وأنه ذو بغية يبتغى ما ليس موجوداً ، كما قال[1] .

والآن بعد أن أتاح لنا النص فرصة لبلوغ إدراك فكرى وفنى محدد بشأن إنجاز الكاتب الأدبى عموماً ، فإنه ينبغى استثمار هذه الرؤية فى محاولة جديدة لدخول متاهة الحب المهزوم بين ميخائيل ورامة ، وإذا كنت فى مواضع سابقة قد تصديت بالتحليل لـ (تاريخية) التجربة فإننى أجدنى مندفعاً الآن للبحث فى علاقة الشريكين على أسس (فوق تاريخية) ، أى متجاوزة لمنطق التسلسل الزمنى والحدثى التقليدى ، أما تركيزى فسوف ينصب على الأربعة عشرة مقطعاً الأخيرة من الحكاية ، وهى المقاطع التى تشكل مساحة الحركة الثانية من نص الروائى المحورى عن رامة وميخائيل ، والتى جاءت تحت عنوان كبير هو (الزمن الآخر) .

فلم يكن من المعقول أن يصل إلى نهاية زمن الوصل مع غروب شمس (اليوم التاسع والأخير) فى رواية (رامة والتنين) ، والتى ربما جاز لى تسميتها كذلك بقصة (الزمن الأول) .

إن الرؤيا التى تكشفت وقتها لميخائيل بأكبر قدر ممكن من السطوع كانت تمضى فى تدفقها وانثيالها مواصلة رحلتها الأبدية صوب قمة أخرى من قمم الوجود التاريخى ، وليست هذه الذروة الجديدة مجرد امتداد طولى فى الزمن الحسابى لسابقتها ، ولا هى نفى لها كذلك ، بل إنها أبعد من أن تكون محاولة تجاوز جدلى لها ، بالمعنى الفلسفى الدقيق لكلمة جدل .

ولن يكون بمقدورنا تحديد هويّة لحظة الوصل القادمة الممكنة ، إلاّ بالنظر إليها باعتبارها محطة أخرى على ذلك الطريق الحلزونى الصاعد نحو قمم حدثيّة جديدة أبداً فى التاريخ الفعلى المنجز بين العاشقين فى سيرة حبهما المهزوم ، وهى مع ذلك لحظة غير مستحدثة ولا مفاجئة ، وإنما قديمة وأزلية وكامنة فى الأغوار السحيقة لكل لحظات الفصل والوصل السابقة جميعا .

وتستطيع (عين العقل الموضوعى) أن تُعمل سكين القطع والتجزىء لهذه الرحلة اللانهائية فى محاولة علمية لإدراك مراحلها المتعاقبة زمانياً ، وملاحقة تطوراتها تاريخياً ، وتحديد اتجاه حركتها .

ولكن وحدها (عين العقل الروحى) تستطيع أن ترى رؤيا ميخائيل دفعة واحدة ، وتلُم بغاية هذه الرؤيا الكلية ، وهى غاية تمتح ، من ينابيع الدين والأسطورة والتاريخ فى آن .

إن سيروة الزمن فى رؤيا ميخائيل لهذه

اللحظة الأبد ، الجسدى والإلهى بلا انفصال[٢] .

هى سيرورة الحلزون غير النهائى ، المغلق على نفسه أبداً ، والمفتوح دائماً مع ذلك . وحيث تتجلى حقيقة الذات والوجود الواحدة الخالدة فى المركز اللامحدود لهذا الحلزون المطلق .

ولقد جاء السفر الثانى من الرؤيا وكأنما ليبشرنا – ومنذ العنوان - بتجاوز حدثى وروحى كبير إن على صعيد التاريخ الداخلى لقصة الحب المستحيل ، أو على مستوى تاريخ الوطن المشترك بيننا جميعاً ، على السواء ، وتبدأ هذه الحقبة التاريخية الجديدة – على المستوى القريب والمباشر للفهم الزمنى – إعتباراً من تلك اللحظة التى ينسحب عندها (الزمن الأول) متراجعاً إلى خلفية المشهد العاطفى والاجتماعى ، حاملاً معه كل ذكرياته وحبوطاته وصبواته المنقضية ، وبعد فراق فيزيقى بين ميخائيل ورامة تواصل لثمانية أو تسعة أعوام ، وقبل أن تبرز إلى مقدمة المشهد حقبة أخرى مع هبّة لقائهما الثانى – نفس اللقاء الأول أو الألف ، لا فرق – على عتبات الذكريات المنسحبة والاشتهاءات غير المتحققة ، وفى قلب الميادين الغريبة ، وعلى هوامش المؤتمرات التى تبحث فى التاريخ وعن التاريخ حيث تهمس رامة باسمه تدعوه إليها ، فيصحو على رنين اسمه يتردد فى سمعه ، وكأنما يدرك معنى وجوده – فى كل مرّة – لأول مرة .

ولكن هل يقتضى هذا التواتر التاريخى المألوف لأحداث لقائهما الثانى - وعلى النحو الذى يسوقه لنا الكاتب كمسار طبيعى لتدفق رؤيا ميخائيل فى هذه الحقبة الجديدة - اعتمادنا وإقرارنا بالضرورة لهذا النسق الزمنى الطولى كمدخل وحيد لإدراك كل ما قد كان ، بل ما سوف يكون كذلك ؟

منذ الأسطر الأولى يأتينا تحذير شديد التبكير :

كان ميخائيل يفكر ، بسذاجة شيئاً ما ، وحبوط ، أن القياس التاريخى الكرونولوجى ، ممكن ، ولكن كيف يكمن سبر الزمن حقاً ؟[٣]

ولأنها رؤيا - كا قلت - فهى تعتمد زوايا عديدة للنظر فى حوادثها ، وتضج بأبعاد تفسيرية كثيرة ، نلمح منها بعداً أساسياً (فوق تاريخى) حتى وإن كان يعتمد فى التواتر الظاهرى للأحداث على سريان مجرى الزمن الطبيعى ، فهل من الممكن فض هذا الالتباس ، وإدراك الجوهر الواحد الكامن فى عمق هذه الحركة المركبة ، بل المتناقضة .

منذ بزغت شمس العقل البشرى لأول مرة فى التاريخ ، كان ضرورياً لهذا العقل القادر على إدراك ظواهر الوجود الطبيعى والاجتماعى النسبية ، أن يعتمد فهماً خاصاً يفسر به طبيعة التواتر الذى يجرى أمامه فى الكون ، فهم يتناسب وقدرات هذا العقل المحدودة - مع اتساعها - من ناحية ولا تخون طموحاته وتطلعاته المعرفية اللامحدودة ، من ناحية أخرى ، وكانت فكرة الزمن العبقرية هى الصيغة المعقولة والمدهشة التى توصل إليها البحث الهادف لإدراك وقياس الكيفية التى يتم من خلالها حدوث التواتر فى الوجود ، وإذا كانت فكرة الزمن قد حققت نتائج ملموسة عن طريق وضع معايير ثابتة يمكن من خلالها قياس التبدلات الحادثة للموجودات من خلال علاقتها بغيرها من مفردات الوجود الطبيعى ، والاجتماعى ، فإن هذا القياس لم يتجاوز بحال كونه نوعاً من متابعة أو ملاحقة شدة الحركة واتجاها اللحظى ، وهى فى كل حال ملاحقة للتغيرات والتطورات الخارجية المتبدية للعيان ، للشىء المتحرك ذاته عند نقطة زمنية بعينها ، أما القانون الحاكم لهذه الحركة والقادر على تفسير هذا التواتر أبعد من منطق التسلسل التاريخى القائم على التراكم والعلّية ، فقد ظل دائماً مغيباً عن فكرة الزمن .

وفى ملاحقتها للتغيرات الحادثة على الموجود المتحرك ، اعتمدت القياسات الزمنية على وقف تيار الحركة وتقسيم مجراه إلى ثلاثة أقسام متتابعة : ذلك الذى كان بالفعل ، وذلك الذى هو كائن فى اللحظة الحاضرة ، وأخيراً ما سوف يكون بعد انتهاء هذه اللحظة .

ويتمثل حجر الزواية فى هذا البناء النظرى المدهش فى (اللحظة الحاضرة) . وأزعم أن هذه اللحظة الحاضرة لا وجود حاضراً لها ، فهى إما لحظة إنتهت بالفعل ، أو لحظة ستأتى بعد قليل ، وليس حضورها فى (المضارع) بأكثر من مجرد مبدأ عقلى أولى وضرورى يسلم به العقل البشرى دون مناقشة طامحاً إلى تثبيت سريان تواتر الحركة فى الوجود- ولو لجزء بسيط من الثانية - بغرض التمكن من القيام بمهمة الرصد الضرورية للإدراك والتفسير والتنبؤ .

وربما يقودنا هذا التحطيم لحجر الزاوية فى البناية الزمنية إلى الإقرار بعجز (العقل الموضوعى) عن إدراك الزمن فى ذاته ، أو سبر غوره حقاً كما يفكر ميخائيل ، وليس من منفذ للخلاص من هذا المأزق الفلسفى الذى يجد العقل القياسى نفسه واقعاً فيه ، إلا عبر الاستبصار الكامل بحقيقة أننا لا نحيا حقاً فى الزمن ، أى اننا لا نوجد فى الماضى ولا فى الحاضر ولا فى المستقبل كذلك ، وإنما نحن دائماً فى الأبد ، والأبد لحظة واحدة ممتدة ، صاعدة ودائرية ، مقفولة دوماً على ذاتها ومفتوحة على وعينا بها دون انتهاء ، وهو لحظة وجود لا محدودة ، مركزها كل لحظة فى الزمن ومحيطها اللازمن .

وفى رؤيا ميخائيل يتداخل الزمنى والأبدى على نحو يشى بفداحة النشدان والعجز معاً ، على طريق بلوغ حقيقة مؤكدة يقرها العقل الموضوعى ، كما يرتضيها العقل الروحى حسماً لهذه الحرب المتأججة بينهما . وتضعنا هذه الرؤية - غالباً - فى مواجهة ذلك العقل القياسى النشط والذى يتحرق شوقاً للمعرفة والإدراك الكاملين ، قبل أن يرتد فى نهاية كل محاولة خائباً وعاجزاً عن تخطى حاجز الحدود المعرفية النسبى المرتبط بقدراته الفطرية ، بينما يتأكد لدينا مرّة بعد أخرى توقه الروحى الهائل لإدراك المطلق ، متطلعا - دوماً - لاختراق حصار دائرة الزمن وصولاً إلى الأبدية . وهو تحديداً ذلك الحنين العظيم الذى يدفع به - فى لحظة حبوط قاتل - إلى معاداة نفسه :

قال : الزائل هو الجوهر . اللحظة هى البقاء[٤] .

وعند صرخة اليأس هذه ، تبدأ رؤيا ميخائيل فى الاتساع والتعمق لتتوضح أمام أعيننا الأبعاد الكاملة لمأزقه الوجودى على أكثر من مستوى فكرى ونفسى وحسى .

فإذا كنا قد لاحظنا من قبل أن رامة هي إحدى النماذج النسائية النادرة التي يتجسد فيها التاريخ بواقعيته المستفزة ، وتبدلاته المثيرة ، وحسيته المشتهاة . فإن توق ميخائيل العارم ودفعه إياها كي تخون طبيعتها الزمانية الأصلية ، ولتمنحه ما لا تملك ولا تعرف من سر كامل أبدي ، لهو أوضح دليل على إفتقاد ميخائيل للقناعة بذلك المعطى النسبي ، وعلى عجزه عن التصالح معه ، بل وربما كذلك على قبوله بنوع من تسوية فكرية غير مقبولة تماماً من جانبه ؛ غير أنه يجد نفسه منجذباً في نهاية كل مرحلة لاضفاء معنى مطلق - من صميم افتراضاته العقلية ومحض أشواقه الفكرية - على موجودات التاريخ النسبية التي تبدو مستقرة وراسخة ومتحدية لنشدانه .

وميخائيل الذي لا يرضى بأقل من المطلق ، كان علية أن يضرب طويلاً في متاهات التاريخ ، وكان عليه أن يجابه التنين في كل مرة بعيداً عن أرض المعركة التي فرضت عليه . كان قدره ألا يهتدي أبداً إلى تلك الحلبة الوحيدة حيث يمكنه قتل التنين ، قبل أن تدمى روحه وينهك عقله على درب استجلاء تلك المسافة الشاسعة بين رامة التاريخية التي .. لا تطمئن على نفسها من الزمن ، وتخشى أن تتغير هي[٥] .

وبين رامة المطلقة التي يفترضها .

يناضل ميخائيل كي يغدو الزمن أبدية ، في العشق كما في الموت ، علي حد سواء . وتصدمه رامة بواقعيتها دوماً ، وتذكره بأنها ليست العنقاء الخرافية التي تحيا خارج الزمن :

قالت : أخاف على حبنا من الزمن ، الزمن يغير كل شيء .

قال : لا أخاف عليك من الزمن . لا .. لست أنت ، أنت خارج الزمن .

قالت : فليباركك الله يا حبيبي ، أنا لست العنقاء ، متى تراني ، أنا ؟

وقالت : الزمن من جنس القتلة ، جنس غريب ، أجنبي . ليس القتلة الذين في سورة القتل إنسانيون جداً ، بل الجنس الآخر ، غير الإنساني ، القتلة بلا غضب قال : ليس في هذا الحب زمن ، عندما أمسك بيدك ، عندما تمسك بي نظرتك ، عندما تنضم شفتاك ، علّي ، يسقط الزمن ، لا ، لا يسقط ، لأنه ، عندئذٍ لم يكن موجوداً قط[٦] .

وربما يدرك ميخائيل - وإن على نحو غامض - أن تلك المحاولة المستحيلة التي ينهض

بها كى يُضفى معنى مطلقاً على رامة - وهى إحدى سفيرات التاريخ الاستثنائيات - إنما هى برهان سعيه لنفى الغربة العقلية ، والنفسية التى يكابدها ، وهو يمضى وحدة مترفعاً - كما يظن - عن كل وجود تاريخى ، وشغوفاً - فى واقع الأمر - بكل موجودات هذا التاريخ ، الراسخة منها أو العابرة ، على السواء .

وتعى رامة حقيقة التناقض الذى يحياه عاشقها فى تجربة حبهما الغريبة . ومن هذه الزاوية بالذات ، ترى نفسها بريئة براءة كاملة من مكابداته وأشواقه التى تجعل منها لا أكثر من مجرد موضوع إنسانى تتموضع فيه . ومن ثم فهى لن تعده أبداً بشئ محدد ، ولن تمنحه أدنى إلتزام فى الزمن ، وهذا هو نزوعها الواقعى والعلمانى الذى بات يقُر به ، ويمقته فى آن .

قالت : يا ميخائيل ، ألا تريد أن تكون واقعيا أبداً ؟ هذا غير معقول .. وغير صحيح ، لا شىء طبعاً دائم وثابت .. وهذا لا يعنى إننى لا أتمنى - مثلك وزيادة - أن يوجد ، أن يكون هذا الدائم الثابت الذى فوق الزمن . لكن علينا أن نتصرف داخل الزمن . . هذا هو الشئ الصحيح .

لم يقل لها : فى هذه العلاقة حزن ضرورى . هو الوجه الآخر للبهجة التى لا تعقل . الحزن ، والحب ، لا أعرف ماذ أفعل بهما ؟ ليس هنا ماسوشية ، ولا انصياع لآلام طفولية قديمة ، ليس هذا ، أساساً ، بل هو ضرورى .

ولم يقل لها : لأنك .. حتى عند كمال التحقق ، تبقين شوقاً غير متحقق تماماً وفى أضوأ لحظات المجد تظلين صبوة غير قابلة للتمام ، فيها آفاق أبعد ، لا وصول إليها . لذلك أنت دائماً متقدة ، متوهجة فى سريرتى .

بل قال : أعرف أنه دائماً مصون ، لا أعرف الزمن[٦] .

وهكذا بطول الرؤيا ، تتبدى لنا محاولات ميخائيل فى الاتجاه الخطأ دائما : الزمن وكيف يصير أبدياً ، بدلاً من تلك المحاولة الضرورية للكشف عن تجليات المطلق فى كل من مفردات الزمنى الكثيرة والمبعثرة فى حياته ورؤياه .

ومتماهياً مع تناقضه ، ودافعاً به إلى حدوده القصوى نراه يقرر :

يا حبيبتى ، لا ، لست أصر ابداً على أن أراك قوة كونية ، حتى إن كان فيك هذا الإيحاء بالخلود ، بالإنفصال عن الزمن ، ونضارة الفينيقة الأبدية[٨] .

وذلك قبل إن يهمس لنفسه عنها ، فى موضع تالٍ ، وكأنما بتسليم وحسرة :

بل قال : الماضى والمستقبل عندها ليسا إلا بعُدين وصيغتين ، وخصيصتين من الحاضر فقط ، لا وجود للماضى ولا المستقبل عندها خارج اللحظة الحاضرة وبهذا المعنى هى حقاً واقعية وعلمانية .

أما أنا فأومن ، كأنما رغماً عنى ، بالبعث والتكرار الأبدى[٩] .

ولكن ، هل يقبل ميخائيل بترسيخ لحظة تهادن مع طبيعة رامة الزمانية كمخرج ضرورى من مأزقه الوجودى ، وكمحاولة أخيرة لنفى تلك الغربة القابضة على روحه فى عالم (واقعى) ثقيل الوطأ ؟

وهل تقدر رامة بكل سلطانها الجسدى الصريح المنتمى كلية إلى (لحظة حاضرة) أن تحرر عاشقها الموهوم من براثن حلم مستحيل يحكى عن جسد مطلق وحب خارج دائرة الزمن ؟

إن حرباً واحدة بين ميخائيل ورامة لا تكفى أبداً لحسم الصراع المتأجج بين منطقتى الحلم والواقع ، المطلق والتاريخ . والحاصل أن حروباً أخرى لا تقل ضراوة ولا فتكاً تدور رحاها فى الداخل ، دون جلبة عاطفية كبيرة - وإن لم تنأ تماماً عن التراشق بسهام الكلمات المسمومة والإتهامات الضمنية أو الصريحة من خلال المناقشات الوحشية الثائرة بينهما من حين لآخر .

وفى هذا السياق يروى لنا الكاتب بعضاً من ذكريات ميخائيل عن الماضى الثورى لأعضاء بعض التنظيمات اليسارية من طلبة الجامعة فى اسكندرية الأربعينيات ، وتنهض تلك الذكريات كدليل إضافى على أن هذا الإختيار الوجودى للتروتسكى الشاب لم يكن مجرد

مصادفة عمياء ، ولا وليد لحظة إستثنائية جرت بها المقادير فى تاريخه الشخصى ، وإنما كانت كائناً ومقدراً له من قبل ، وحيث ما كان بمقدوره وقتها أن يدرك كامل أبعاده التى شرعت تتضح وتتساوق خطوة بعد أخرى ، معمقة مفاهيم وأحلام النقاء الثورى المطلق ، ومخلفة وراءها وحشة عقلية مخيفة وانكسارات عميقة .

وبالمقابل كان الزمن يمضي ليرسخ دعائم الصروح الواقعية التى سوف يقيمها بعض من أفراد هذه التنظيمات الصغيرة على حدة ، ليعانق حلمه الحقيقى أو ليودعه نهائياً .

ولسوف تكون المحصلة التاريخية للمواجهة غير المعلنة رسمياً بين الاختيارين أن :

تخرج عباس فؤاد من كلية العلوم إلى بعثة فى فرنسا ، فى نفس السنة التى تخرج فيها ميخائيل من كلية الهندسة إلى البطالة ثم إلى المعتقل ثم إلى الآثار . وظل التوازى قائماً ، ولم يلتقياقط ولم تتقاطع الطرق بهما قط ، ذهب عباس فؤاد إلى الزعامة والوزارة ، وذهب ميخائيل إلى ترميم الآثار وإلى الشعر والفلسفة يرمم بهما انكسارات عميقة لا يعرف بأمرها أحد قط[١٠] .

وعباس فؤاد - أكثر من غيره من أفراد تلك الحركة اليسارية القديمة - هو مثال إكتمال الإختيار الواقعى والتاريخى - بالمعنى الذى حددهً ميخائيل قبلاً لكلٍ منهما - ومن ثم فهو رمز إكتمال التحدى منذ البداية :

وتذكر ميخائيل ، مرة واحدة أيام الجامعة فى اسكندرية ، وكيف كان لاسم عباس فؤاد رنة ومهابة فى حركة الطلبة اليساريين سنة ١٩٤٦ . لم يكن قد رآه ، ولكنه كان يناوئه ، من بعيد ، الحُجة بالحجة والتنظيم بالتنظيم[١١] .

وإذا كنت فى سياق آخر حاولت تقييم تلك الهزيمة التاريخية التى لحقت بميخائيل ومبدعه بسبب من (طوباوية) إختيارهما السياسى والعقائدى ، و(مثالية) اختيارهما الأخلاقى والمبدئى ، فإنما يعنينى هنا أن أشير الى اعتناقهما يقين الشعر والفلسفة ، ليس كمجرد محاولة لترميم إنكسارات روحية عميقة - كما يشاء الكاتب أن يحكى عن ميخائيل - ولكن بدافع تكريس إختيار حر ومقصود ، بعد أن إهتديا إلى تلك الحلبة الوحيدة حيث يمكنهما مجابهة كل التنانين بثقة أكبر وأمل أعظم فى إدراك النصر .

ففى الشعر والفلسفة قد نبدأ مما هو خاص ، متعين ، ومرحلى لكننا - بالضرورة - نطمح عبرهما إلى ولوج مملكة الأبدية . وبمقتضى الإستجابة لفعل (الحقيقة) الفنية والفلسفية فنياً ، يتأتى لنا أن ندرك هذه اللحظة التاريخية أو تلك فى سياقها فوق التاريخى . وعندها ينكشف لنا الوجه الآخر لتلك اللحظة الكثيفة العابرة ؛ أعنى تجليها كلحظة مغايرة أكثر

إمتداداً وكلية ، لحظة كاملة تضم التاريخي وتستوعبه ، ولكنها تستشرف به ما بعد التاريخي ، ولنقرأ معاً سطوراً من هذا المونولوج الطويل الذى يحوى السفر الثانى من رؤيا ميخائيل ، الكثير من أشباهه ، وحتى نتثبت من واقعة تجلى لحظة الأبد الواحدة فى لحظات التاريخ اللامحدودة .

هيلا هوب الأبدية على حبال شراع المراكب الرشيقة البطون التى تقلع فى بحر النيل العريض ، وعلى أسلاك التليفون الثقيلة المرتخية على سهوب الرمال ، أوزير وحتحور ، سيدى الأربعين وست دميانة ، ومارجرجس والسيدة زينب ، أتلمس أجسادهم الباقية التى لا فناء لها ، وأملس عليها ، أتطلب النعمة والبركة ، تسقط على كفى قطرات الشمع السخن ، ونفثات العرق الزكى متفصدة من جباههم ، ينحدر الدم والمسك من عيونهم المفتوحة للأبد التى تقبل أوجاعنا ، وبصمتها نفسه وتحرضنا على أن نعرفها .

وربما كان الكشف عن ذلك الفعل الذى تقوم به لحظة الأبد فى التاريخ هو السبيل الوحيد لتبرئة ساحة ميخائيل من الاتهامات الموجهة ضده بالتقوقع وبالتعصب الشوفينى ، ومن ثم تحريره - وتحرير وعينا معه - من ربقة تلك الأوهام الراسخة عن تاريخنا الوطنى بحقبه الحضارية المتراكبة ، وعن هويتنا الحضارية التى لا يمكن سجنها بالكامل عند هذه اللحظة التاريخية أو تلك ، وفقاً للهوى والميل النفسى المرتبط بالمعتقد الدينى أو السياسى على حد سواء .

ولكن بقدر ما تقترب بنا رؤيا ميخائيل من ذلك الكشف المذهل ، بقدر ما تعدنا به - ككل الرؤى الشعرية الكبرى - من إدراك ليقين لحظة الأبد التى نسعى فى أثرها... بقدر ما تشعرنا بالفقد والنشدان المخذول حين تتوقف بنا نهايات محاولاتها المتعددة فيما قبل حدود التجلي الكامل للكشف اليقينى ، وتبدو كرؤيا دائرية مغلقة ومكتملة فى فراغ إيمانى ، لا كحلزون صاعد وواصل نحو يقين عميق مركوز .

ولا يفلت الوعى السائد فى الرؤيا من أسر الرغبة فى الفهم القياسى الكمى ، وجاذبية التفسير المنطقى والدلالى القائم على العلية . وتدفع هذه المفارقة البحثية ميخائيل إلى الإقرار - ومنذ البداية - بأن :

اليأس أيضاً قائم لا يَحُول[١٢] .

وبرغم ذلك التسليم الأولى ، فإنه لا يكف لحظة عن تطلعه إلى تلك الحرية الكاملة والمعرفة الكاملة فى يقين الكشف . وهو إذ يمضى من لحظة نفسية لأخرى ، ومن لحظة تاريخية إلى شقيقتها ، عبر الزمن وتجاوزاً له ، فإنما يفعل ذلك حتى لا نواصل حياتنا أسرى يأس أولى بعقم كل محاولاتنا لبلوغ لحظة حقيقة كاملة .

وإذا كان ميخائيل يبدأ من افتقاد اليقين والحنين إليه ، لينتهى إليهما مرة أخرى ، فإن كل تلك الرحلة المستحيلة بين نقطتى البدء والأنتهاء لا تصبح غير ذات قيمة ، بالضرورة ، حتى وإن كانت نفس نقاط البدء والإنتهاء قائمة أبداً وعصية على النفى .

٢ - إسكندرية فى القلب

إذا كان الزمان هو ما يمنح وجودنا الشخصى والإجتماعى بعداً تاريخياً لازماً ؛ فإن المكان وحده هو ما يضفى على هذا الوجود التاريخى حقيقته المادية الملموسة والكثيفة .

وتبدو العلاقة بين الزمان والمكان كمثال نادر لإمكانية تحقيق الوحدة العضوية بين طبيعتين متغايرتين تماماً ، ولكنهما تعملان معاً وبتآلف فطرى بغية تجسيد تلك الحركة الدافعة الخلاقة التى ينسجها وجودنا بإستمرار على طريق التحقيق الأكمل لغايات الروح الإنسانى مادية كانت أم أخلاقية . وتذهب العديد من الدراسات الحديثة إلى إعتبار (الزمان) بعداً رابعاً للمكان ، وأكثر أهمية من أبعاده اللاسلكية الثلاثة التى هى الطول والعرض والعمق[١] .

وأياً كان الأمر ، فإن التلاحم العضوى والتآزر الوظيفى بين الزمان والمكان يغريان - عادة - بالنظر إليهما لا كمفهومين منفصلين ، بل كقيمة واحدة مطلقة تعمل فى اتجاهين متكاملين . فإذا كان الهاجس المصاحب للزمان هو قياس شدة التواتر فى حركة وجودنا الدائمة ، فإن الهاجس الملازم للمكان إنما يتمثل فى رصد وتحديد إتجاه هذه الحركة .

هذا على المستوى الواعى من وجودنا ، أما على مستوى وجودنا الحلمى - أى ما قبل الوعى مباشرة - فقد رأينا سعى الإنسان - وانطلاقاً من زمان موضوعى نسبى - باتجاه بلوغ لحظة أبد مطلقة غير زمانية تماماً . وكذلك الحال بالنسبة للمكان ، فهذا الوجود الحلمى ذاته دائماً ما يستهدف تجاوز الحدود والأبعاد المرئية للمكان ، وصولاً إلى أشكال من الإمتداد ، وألوان من الخبرات الميتافيزيقية المرتبطة به ، مما لا تقدر على تسجيله كافة الخرائط الجغرافية والطبوغرافية التى تمسح نفس المكان . وهكذا نرى الفن فى شغفه ووجده بالمكان يطمح دائماً إلى تخليق جغرافية جديدة له ، ترتسم معالمها وأبعادها على خريطة الروح . وإدراكنا للمكان يحمل دائماً بعداً تخيليا ، حتى ونحن نتعامل معه - وكما تعبر الكاتبة « إعتدال عثمان » :

كمسافة له أبعاد هندسية وطبوغرافية ويتكون من أشياء محسوسة ذات خصائص فيزيقية[٢] .

فإذا كان فن كالعمارة يتعامل بالضرورة مع مكان محدد بأبعاد هندسية وطبوغرافية واضحة من أجل إعادة تشكيله فيزيقياً وفق أهداف موضوعة سلفاً ، وممكنة القياس كمياً ، فإن الفنان المعمارى ما كان ليبلغ أهدافه وينجح فى تحقيق الإستفادة القصوى من الإمكانيات الكامنة واللامحدودة للمكان الفيزيقى لو لم يكن متمتعاً بتلك النظرة فوق الفيزيقية التى تبحث فى المكان كنوع من الخبرة الميتافيزيقية الشاملة .

ولقد ظل بناء عبقرى عريق كالأهرامات شاهداً كلاسيكياً لعدة آلاف من السنين ، على ضرورة أن تكون العمارة حاملة لأبعاد تخيلية ، واصلة إلى نوع من الخبرة المتيافيزيقية ، فبأى كيفية مغايرة كان بمقدور ذلك الفنان الفرعونى القديم أن يقيم نسقاً خاصاً بالمواد الصخرية والرملية والأبعاد الهندسية ، يتم فيه إبداع مجموعة من التوافقات الذهنية المجردة قبل أن تتجسد عبر وسائط فيزيقية فى بناء مادى متماسك وراسخ ذى وظيفة خاصة ومعنى متجاوز لتلك الوظيفة المباشرة ؟

وإذا كان هذا الحاصل بالنسبة لفن مادى كالعمارة يتعامل مباشرة مع الأبعاد والكتل والفراغات ، فما هو الحال يالنسبة للفنون التصويرية - والأدب على رأسها - التى تتعامل مع معطيات إشارية - لغوية بالأساس - متحررة من تلك الحتميات الفيزيقية التى تفرضها معطيات البعد والكتلة والفراغ ؟

بداية أقول إن الأديب كان يتمتع دائما بقدر وافر من الحرية التخيلية عند نهوضه بمحاولة إعادة بناء وتشكيل المكان وفق مفاهيمه العقلية وطموحاته التصويرية الخاصة ، وإن كان هذا لا يعنى بالضرورة تمتعه بقسط مماثل من حرية الشعور تجاه ذلك المكان الحامل لخبرات خاصة ومحددة أسهمت فى تشكيل وعى ووجدان الكاتب من قبل ووجهت مسار حياته وإبداعه وجهة معينة .

ولقد كان المكان يتجلى دوماً فى التجربة الأدبية كبعد خاص وفريد من أبعاد تلك المغامرة الروحية والفكرية والأخلاقية التى يقوم بها الإنسان فى سعيه الدائم لاستكناه معنى وجوده العميق ، والتعرف على قدره ، ومواجهته إياه بوعى أكبر وعزيمة أمضى .

وبتعبير أكثر تحديداً أقول إن المكان فى التجربة الأدبية وإن كان يبدأ من الجغرافيا والطبوغرافيا ، فإنه لا ينتهى عندهما أبداً كغاية فى ذاتهما ، بل انه ينقب فى الطبقات الجيولوجية للزمان وللتاريخ مراكماً إليه ما قد خلفته العصور من شواهد وآثار مادية عليها ، سعياً وراء تلك الحقيقة الداخلية ، أعنى القيمة الروحية التى تنشدها كافة التجارب الإبداعية ، والتى تمنح كلا من الزمان والمكان مغزاهما الإنسانى البعيد . وإذا كان هذا الحكم يصدق على غالبية أو كل التجارب الأدبية فى علاقتها بالمكان ، فإن هذه المصداقية تتفاوت فى نوعيتها ودرجتها من تجربة لأخرى ومن أديب لآخر .

فلقد دأب الأدب الكلاسيكى - على سبيل المثال - على تصوير المكان باعتباره الموقع المحدد جغرافياً وطبوغرافيا الذى تجرى فوقه الخبرة الإنسانية ، والذى قد يؤثر فيها بهذا القدر أوذاك ، دون أن تتوحد به أبداً ، وبتعبير آخر كان المكان يقدم فى مثل التجارب الإبداعية كنوع من الديكور المسرحى ، أو ربما كشكل من أشكال تهيئة وإعداد ذهن القارىء لتصور وقبول الحالة النفسية والعقلية المسيطرة على أبطال التجربة . وفى حالات وتجارب أخرى كانت ضرورة المكان للتجربة تتمثل فى النظر إليه كمعطى إشارى دال على نوع من الصلة الوثيقة - الشرطية ربما - بين الإنسان بإنفعالاته وخبراته الوجدانية والفكرية ، وبين المكان بذكرياته الخاصة ومثيراته المتعددة والباعثة لتلك الخبرات الإنسانية ، كما هو فى الحال بالنسبة لقيمة الأطلال وبقايا نيران ديار الأحباب فى الشعر العربى القديم . وفى كل حال ، حرص الأدب التقليدى على أن يقدم لقارئه مكاناً ، مكتملاً و منته ، تنتظم تفصيلاته الطبوغرافية الكثيرة فى نسق صورى مألوف للقارىء ولا يشحن - غالباً - بأية دلالات شخصية محددة ، وهو الأمر الذى عكس دائماً وجود شكل من أشكال الإنفصال الشعورى بين الكاتب بأداته الأدبية ذات الطبيعة المطلقة ، وبين القارىء باستسلامه لمنطق الكاتب المكتفى والقطعى . فالكاتب يعرض على قارئه مكاناً لا يقبل زيادة ولا نقصاناً ، والقارئ يعتنق هذا المكان أو يرفضه ، وهما فى كل الأحوال - لا يتوحدان فى رحلة التحليق العضوية للمكان المتداول بينهما .

أما فى تلك الكتابات التى تنتمى إلى حساسية أدبية مغايرة وراهنة فقد تحرر الكاتب من مسئولياته الالهية الرامية إلى خلق مكان وعالم كاملين ومنتهيين ، وغدا القارئ مشاركاً - إلى حد بعيد - فى إعادة تكوين المكان فى التجربة الأدبية ومن ثم فإن البحث فى قضية المكان فى النص الأدبى بدأ يأخذ أبعاداً مغايرة تماماً لكل ما سبق ، فلم يعد المكان هو ذلك

المعطى الزائد على التجربة سواء فى محدداته الفيزيقية أو دلالاته الفكرية والشعورية ، ولكنه صار الآن وجوداً ضرورياً حياً ، عضوياً ، نامياً ، ومتفاعلاً مع كل من الزمان والشخصية الأدبية ، يعطيهما بقدر ما يأخذ منهما ، ويحكم حركة تطورهما بنفس الكيفية والشدة اللذين يخضع بهما لمنطقها الذاتى . بإيجاز أقول إن المكان بدأ يتخطى قدره كمجرد مسرح تجرى عليه تيارات الخبرة والفكرية والشعورية والروحية المتلاطمة فى التجربة الأدبية ، ليصبح هو فى ذاته نوعاً من تلك الخبرة وقوة مؤثرة فى باقى عناصر النص . ويعّبر د . صبرى حافظ عن ذلك المفهوم بقوله :

والواقع أن تسليم الإنسان باستقرار المكان وثباته ، ووعيه بديمومته النسبية واستمراره ، من القضايا الأساسية التى تكسب لجوء أدب الحساسية الجديدة إلى التركيز على أهمية المكان ، بعداً شديد الثراء والخصوصية ، لأن هذا الأدب لا يتعامل مع المكان باعتباره موقعاً للحدث ، أو إظهاراً له ، أو حتى بعداً جغرافياً للشخصيات فيه ، وإنما يتناوله كجوهر ، كمحور ثابت فى مواجهة مجموعة متباينة من المحاور المتغيرة ، بالصورة التى يصبح معها المكان هو البطل الرئيسى للعمل ، أو الموضوع الأساسى للمعالجة ، وتكتسب معها علاقته بالشخصيات أبعاداً فنية فلسفية جديدة ، ويتحول المكان إلى عنصر إيجابى فاعل يضفى على الشخصيات مجموعة من الدلالات والإيحاءات الجديدة[٣] .

وفى تجربة إدوار الخراط الأدبية فإن الحديث عن المكان يعنى دائماً الحديث عن الإسكندرية ، وبالرغم من طموحه الأدبى المبكر بإيجاد محورين مكانيين لتجربته أحدهما شمالى فى الإسكندرية ، والآخر جنوبى فى أخميم ، تتوزع عندهما روحه ، قبل أن يستقر وجوده فى نقطة توازن كائنة فى منطقة ما بينهما ، فإن أخميم تبقى حتى اللحظة - لسبب أو لآخر - محض شوق أدبى لم ينجح فى تجلية ذاته كتجربة إبداعية فعلية .

أما الإسكندرية فلعلى لم أعرف كاتباً عربياً قد شغف بمدينته كل هذا الشغف ، وكرس لها كل هذه الصفحات ورفع إليها كل هذه الأناشيد ، كى يبعثها الآن وأبداً فى روحه ، وفى وعى ومخيلة قارئه ، كما فعل هو وإذا كانت أخميم - التى عاش تجربة التنصير العرفانية فى أحد أديرتها الجبلية - تجسد ذلك العنصر الذكورى والمأساوى معاً فى فى تجربته الحياتية والأدبية ، والمغتذى بالأساس من دراما حياة وموت الأب الصلب والمنكسر ، بالرغم من ميله

الواضح لتحرى بعض أبعاد تلك التراجيديا الذكورية فى محاول للكشف عن أحد الجواهر العميقة والفاعلة فى تلك التجربة .. فإن الميل الأكثر شيوعاً ووضوحاً لديه إنما يتمثل فى محاولة إستجلاء كافة أبعاد ومحددات تجربة العشق والحياة والموت فى الإسكندرية ، وهى التجربة التى تنهل دائماً من سيرة الأم والأبن .

ويطيب لبعض الباحثين[٤] أن يقدموا بالكشف عن نوع من الصلة السيكولوجية بين بحث الكاتب عن الأمان والألفة والفهم والمشاركة فى مكان قريب وحميم - الإسكندرية فى هذه الحال - وبين توقه الأنطولوجى للعودة إلى رحم الأم الذى غادره إلى الأبد ، وقذف به إلى مكان غريب ومعاد ، أو لا مبال به ، فى أحسن الأحوال . ومع إن مثل هذا التحليل لا يجانبه الصواب ، بل وتؤكد صدقه شواهد عديدة فى النصوص القصصية التى تستلهم سيرة الكاتب الذاتية فى الإسكندرية ، فإننى أعتقد أنه مجرد بعد واحد فى مضمار البحث عن مغزى عشق إدوار الخراط العنيد للإسكندرية ، وتمجيده الإيديولوجى لها ، وافتتانه الجغرافى والطبوغرافى والتاريخى بها .

ولأنها قضية عشق ، فقد باتت شبكة العلاقات المتداخلة بينهما أعقد من أن يقدر تحليل واحد سيكولوجى أو أيديولوجى ، تاريخى أو جغرافى على تفكيك بنية هذا العشق الداخلية وتفسيره بشكل كاف أو مرض . وليس أمامى من سبيل الآن إلا محاولة القيام بمغامرة تحليل كل من هذه المحددات على حدة ، أملاً فى بلوغ نقطة الاتزان المنشودة عن المكان فى وعى كاتبنا ، إجابة عن السؤال المركزى فى هذا السياق : ما الذى تعنيه الإسكندرية بالضبط بالنسبة له ؟

ربما كان من الضرورى فى البداية ، أن أشير إلى الإسكندرية كواقعة جغرافية وطبوغرافية ذات خصائص محددة ومميزة . فهذه المدينة الفريدة التى تتمدد طولياً معانقة الأبيض المتوسط بمسافة تزيد عن ثلاثين كيلو متراً من أقصى الشرق فى أبى قير ، وإلى أقصى الغرب في العجمى ، تلوح لرائيها كصبية رياضية ممشوقة القوام ، طويلة طولاً ملحوظا ولا يكاد يكون لها خصر ، فلا يتجاوز أقصى عمق للمدينة الخمسة كيلو مترات إلا بصعوبة إنطلاقا من أى نقطة من نقاطها المتماسة دائماً مع حافة البحر . وقد جعلها هذا الإمتداد الشريطى الطويل بمحاذاه البحر تبدو وكأنها خارجة للتو منه وعائدة - لابد - إليه .

فالإسكندرية لم تكن يوماً إبنة شرعية تماماً لليابسة ، ولكنها كانت دائماً - ومنذ ميلادها الشخصى - هبة البحر الأبيض وعروسة . ونحول قوامها الطبيعى منح خريطتها المساحية سمة أصيلة ومحددة ، حيث جعلها مشدودة دائماً إلى أفق البحر ، مرتبطة به ، فاقدة لمحور مركزى داخلى يبلور شخصيتها ويلخص وجودها ، بل وعلى النقيض من ذلك تماماً ، فقد باتت المدينة وكأنها لا تعرف لنفسها وجهة غير بحرها .

وإمعاناً فى التماهى مع قانون وجودها الخاص ، شرعت المدينة تتمنطق من الداخل بأحزمة طولية إضافية تمضى كلها موازية لأفق البحر متشبهة به ، تربطها به دائماً شرايين دقيقة من شبكة الشوارع العمودية الضيقة والعنيدة التى تخرج من البحر لتصب بشرها وأشياءها فى تقاطعات متوالية مع سكة الترام ، أو طريق الحرية - أو محور قنال المحمودية فى نطاقها الأخير. والحال أن كل هذه النطاقات والمحاور الطولية الأخرى ، تبدو أعجز من إثبات هويتها الذاتية وشرعية وجودها المستقل عن البحر ، بل لا بد وأن يعمدها البحر بعمودية الريح واليود ، ويضخ فى شرايينها بعضاً من المياه المتلاطمة على حافة أفقه ، بشراً ومركبات وأمواجاً تعانق صخره وتلاطمه ، وأحلاماً تذهب بها رياح الساحل ليأتى غيرها مثقلاً بأمانٍ مستحيلة وشهوات حارقة وصبوات تعصى على التحقق أو الذبول . وتقترن هذه الحقائق الجغرافية عن المدينة بحقيقة طبوغرافية هامة ، فالإسكندرية بقعة من الصحراء الحارة ، وتقوم المدينة فوق مجموعات ممتدة من التلال والكثبان الجيرية والرملية التى تتوازن بطول أفق البحر بإيقاع ساحر ، متوحدة بعشوائية مساره وفوضاه الطبيعية الجميلة . والقادم إلى الإسكندرية من جهة البحر سيلقى المدينة وهى تتموج أمام ناظريه صاعدة هابطة ، ولكنها محافظة فى كل حال على إتزانها الأبدى . وربما يستدعى إيقاع الصعود الهبوط والطبوغرافى للمدينة ، إيقاع صعودها وإنكسارها الحضارى والتاريخى فى ذاكرة ووعى زائريها . وهنا أيضا ينصهر الزمان والمكان فى بوتقة واحدة من الخبرة الفكرية والشعورية لدى أبناء المدينة وعشاقها .

ولأن المدينة محكومة بأفق البحر من ناحية ، وبأفق الصحراء من الناحية المقابلة فقد كانت دائماً عُرضة للتوزع بين تيارات البحر والصحراء المتصادمة - بل والمتعارضة - بالمفهوم الحضاري الشامل لتلك التيارات . وتتجلى عبقرية المدينة في مقدرتها الفائقة دوماً على أن تزاوج فوق أرضها بين ريح البحر وريح الصحراء ، على هذا النحو المدهش الفريد . وهنا أيضاً

يصيـر الوعى بالمكان كنوع من الخبـرة الميتـافيـزيقيـة ، أو على الأقل فـوق التـاريخيـة . فـالإسكندرية التى كانت دائماً بالنسبة للقادمين إليها عبر المتوسط المعبر الممكن إلى عـالم السحر والغموض الذى يلف القارة السوداء بعباءته التاريخية الفضفاضة . كانت كذلك - وبنفس الوقت - آخر محطة جنوبيـة لأولئك الحالمين بالشمـال ، أو فلأقل انها ربما كـانت محطتهم الأولى - وبأكثر من معنى - فى هذا الشمال الذى يقصدونه ، وإنه لأمر محير وجدير بالاحترام حقاً أن تقدر مدينة واحدة على أن تحبل بكل هذه التيـارات الحضـارية المتعارضة ، وأن تتنفس كل تلك السمات والخصائص الفكرية والروحية والشعورية المتباينة بين شمـاليـة أو جنوبيـة ، بحر أوسطيـة أو صحراوية ، وإن تتصـادم فوق شوارع تاريخهـا وحاضرها أهواء وانفعالات وتصوحات عشق وموت شتى .. وتنجح فى أن تصهر فى بوتقة شخصيتها الحضارية والخاصة كل تلك العناصر المتنافرة والمتعصبة والمتخاصمة حتى الموت ، كى تخلق منها نسغاً جديداً وفريداً من نوعه يخصها وحدها .

ويعى إدوار الخراط بوضوح لالبس فيه ، مبلغ ما تتمتع به مدينته الحبيبة من عبقرية وسحر . ونراه يقر - ومنذ زمن بعيد - بثقل هاجسها المستخوذ عليه كإنسان وككاتب ، حتى قبل أن يشرع فى استلهام روحها ، والتعبير عن سرها فى تجربة أدبيـة متطاولة ، مكرسة - بالأساس - لتباريح ولذائذ عشقه لها . يقول :

الإسكندرية عندي ، مع ذلك ، مدينة سحرية ، ترابها زعفران ، حقاً (ولعل مجموعة قصصى الثالثة أن يكون اسمها هذا : « ترابها زعفران ») وهى شط يقع على حافة بحر الأبد ، حافـة المطلق ، وعندما أنظر منها إلى أفق البحر ، أعرف كما علمونى فى المدرسة والكتب ، أن هناك له شاطئاً من الناحية الأخرى ولعلنى ، لا أصدق ، ولا أقتنع بذلك حقيقة ، أبداً ليس هناك وراء هذا الأفق شيئ هذا امتداد لعباب المجهول ، إلى ما لانهاية : كـأننى أقف هناك على شاطئ الموت نفسه البحر والموت عندى مرتبطان بروابط إنفعاليـة ورمزية وبتجارب لاذعة الموارة لا يمحى طعمها أبداً من على لسانى ، والإسكندرية هى هذا المحيط السحرى اليانع الخضرة على حافة كون ملحى شاسع بل غير محدود . الاسكندرية عالم ساطع ونقى ونظيف وحى ، متقلب بروائح خصوبة جديدة دائمة التجدد ، ولكنه هش - حتى فى احساسى بأنه متمدد علي الساحل متطاول مشدود هضيم الخصر قابل للانكسار فى أية بقعة ، فى أية لحظة لا بؤرة له يتكثف حولها ويحميها بنطاق وراء نطاق من الحواجز الواقية يقع على

حرف هوة لاقرار لها متلاطمة . خادعة في لحظات هدوئها ، فيها سحر جذاب لا يقاوم ، جمال لا يمكن أبداً الإحاطة به والانتهاء من تملى مفاتنه ، قوية الأذرع ممدودة إلى تدعونى دعاء لا أكاد أعرف كيف أصده ، دعاء فى الاستجابة به وقوع القضاء الذى لا مرد منه ، على هذه الحافة الهشة القلقة ، بين الحياة والعدم ، بيتى ووطنى[٥] .

ويقيناً لم يكن إدوار الخراط أول الكتاب الذين أخذتهم الإسكندرية لتضعهم فى مجابهة مكشوفة هكذا مع سؤال وجودهم الحائر وإشكالية الحياة والموت المطروحة بشدة على تجاربهم الحياتية والإبداعية ، على السواء . وكان لغز تناقض المدينة الفاتن المحير ، وسر عبقريتها المتفردة التى تمكنها من تجاوز محنة التناقض دائماً ، دون أن تلغيه أبداً ، يدفعان العديد من الشعراء مختلفي الجنسيات والثقافات والأهواء والمشارب إلى الإقرار بهزيمتهم فى الحب فوق أرضها .ويأسهم المطبق من إدراك هوياتهم الذاتية التى تنأى بهذا القدر أو ذاك عن هوية المدينة الخاصة . فعلى سبيل المثال ، كان الشاعر السكندرى اليونانى « كفافيس » يحمل الإسكندرية فى قلبه كسجن كبير يضيق به ، على إتساعه . وفي غير قصيدة من قصائده الجميلة عنها ، نرى الشاعر يقرر بأسى أن المدينة ستبقى له دوماً قدراً عنيداً يلاحقه أنى ذهب ، ومهما حاول الخلاص بعيداً منها . ولقد بلغ عشقه للمدينة ويأسه منها مداهما الكاملين بقبوله المستسلم لإرادتها به ، حياة وموتاً ، قانعاً بنصيبه الفادح من شغف ويأس وسأم المحبين الخاسرين فى كل الأحوال .

والأمر المؤكد عندى أن الإسكندرية التى كانت سجناً مفتوحاً لروح « كفافيس » ليست نفس المدينة التى عاشها ويعيشها إدوار الخراط . ويذهب « د . ماهر شفيق فريد »[٦] إلى ما يمكن اعتباره أن إسكندرية « كفافيس » هى مزيج من نسيج أوهامه وتأملاته الذاتية فى الفلسفة والتاريخ أملاً فى بلوغ يقين إيمانى بديل لإيمانه المسيحى الذاهب فى سن مبكرة . وأن بحثه عن المدينة هو نوع من البحث فى الطبقات الجيولوجية لها - بالمعنى الثقافى - ومحاولة تثبيت زمنه عند ماضيها الهيلينى الذى يقدم له عزاء خاصاً عن عقيدته الدينية المفقودة . والحال أن مغامرته الروحية الملتبسة مع المدينة ، هى نوع من تجارب البحث عن هوية ذاتية ضائعة أبداً ، ومقاربة من مقاربات الحنين إلى وطن غير موجود ، أكثر منها حالة من حالات تدفق خبرة الحياة العضوية المتجددة والمتطورة .

أما الروائى الايرلندى « لورانس داريل » صاحب الرباعية الشهيرة عن الإسكندرية ، فربما كانت الإسكندرية التى يصفها فى كتابه لاوجود لها إلا في مخيلته الخصبة كشاعر كبير

يسعى وراء النماذج الفريدة والغريبة ، بل والشاذة من الشخصيات والتجارب الإنسانية . ولايعنى قولى هذا إنها نماذج مخترعة تماماً ، بل لربما كانت حياة المدينة - كأى مدينة كوزموبوليتانية - تفرزها تلقائياً ، ولكن - وبتحديد قطعى - على هامش حياتها الاجتماعية ، وليس فى القلب منها كما قد يفهم من الكتاب . ومن حق الشاعر أن يخلق ماشاءت رؤاه من أغرب النماذج البشرية وأعقد الخبرات الإنسانية ، خاصة عندما تعمق هذه النماذج وتلك الخبرات من إحساسنا بالحياة ولو عبر التساؤل عنها ، أو حين تفلح فى إثراء معرفتنا بالوضع البشرى عموماً عبر تجارب ونماذج مهما كانت غير حادثة هنا والآن ، إلا أنها محتملة الحدوث دائماً ، وقائمة أبداً . ولكن ماليس من حقه - يقيناً - هو إدعاء الحكم أن تلك النماذج الإنسانية المهمشة إجتماعياً ، وهذه الخبرات الوجودية المتطرفة ، نفسياً وفكرياً ، إنما تمثل الحقيقة عن الإسكندرية فى تلك الحقبة التاريخية التى تشكل إطاراً زمنياً مرجعياً للرواية . والحال أن اسكندرية « داريل » هى نوع من الإسقاط الذاتى أكثر منه وصفاً موضوعياً ، كما يعبر د . ماهر شفيق فريد(٧) . وقد يكون فى الرواية من التخيلات الشعرية ، والإفتراضات الفنية ما هو أكثر بكثير من الحقائق النفسية والفكرية والإجتماعية والتاريخية ، ولكن الشئ الشاذ والمرفوض تماماً هو أن يغدو المشهد الذى ترسمه الرواية للمدينة وكأنه وجهها الحقيقى ،

بل و الوحيد الذى يعيد الغرب تصديره إلينا عنها . وبين واقع الإسكندرية وتاريخها الاجتماعى السياسى الذى يمكن تحديدهما بموضوعية ودقة كبيرتين ، وبين الحلم - أو الوهم - الأوروبى عنها ، تكمن المفارقة الدرامية على أكثر من مستوى حضارى ووجودى وتعبيرى ، فى آن .

وخلص د . ماهر شفيق فى حديثه عن إسكندرية كل من « داريل » و« كفافيس وفورستر » إلى تقرير وجود تلك المفارقة محاولاً تقصى أسبابها الذاتية والحضارية لدى كل منهم . يقول :

هم فى الواقع يشتركون فى نظرتهم للاسكندرية على أنها مكان يعين اللامنتمى الغربى على تحرير الذات من ضيق أفق المؤسسة الإجتماعية الغربية وتزمتها ، فداريل باعتباره من أصل ايرلندى كان يرى أن ايرلندا جزيرة صغيرة معزولة تهيمن عليها الكنيسة الكاثوليكية والتقاليد المحافظة فى السياسة والفكر وبالتالى سافر إلى أقاليم البحر المتوسط باعتبارها تمثل نمطاً مختلفاً من البيئة والسلوك يتيح له حرية لا توجد فى ايرلندا .

فورستر كان يحس نفس الشعور ، كفافى أيضاً كانت له أزمات نفسيـة كثيرة لا محل هنا للاطناب فيها ، ولقد وجد فى الإسكندرية متنفساً له كغريب لا يعرفه أحد ومتنفساً لغرائزه ونوازعه .

هؤلاء الكتاب الثلاثة يشتركون أيضاً فى أنهم ينظرون إلى مدينة الإسكندرية من منظور تاريخى وفى نفس الوقت ينظرون إليها بعين الخيال ، بمعني انهم لا يسجلون تاريخها إنما يسجلون تاريخاً تحليلياً لها ، ربما لأن كفافى عاش فعلاً طوال حياته بالإسكندرية كانت معرفته بها أصدق بينما فورستر لا يعدو أن يكون قد أقام بها فترة وكذلك داريل ، ومن ثم كانت نظرتهما إليها أنها مكان ساحر وغريب .

خلاصة القول إن كفافى سكندرى أصيل وداريل مغترب يعمر المدينة بأشخاص من خلق خياله القوى ، وفورستر يشكل مكاناً وسطاً بين الاثنين[٨] .

وإذا كان لغز تناقض الإسكندرية الفاتن ينحو منحى تراجيدياً يبرز للعيان المظهر الأخلاقى والإشكالى المميز لشخصية الشاعر الوافد إليها ، وبنيانه الذاتى المتداخل الوعر ، والمحكوم بصدوع وشقوق حضارية شتى ، تجعل من إرادته وقراره - مهما بدا له حراً - وكأنه خاضع لقدر مترصد خفى .. فإن روح المدينة وسرها لا يتمخضان أبداً عن أى إنحلال فى الشخصية ، أو ضياع لمركزها بالنسبة لشاعر من أبنائها الخلص كإدوار ، حتى ولو كان يعى وجود المدينة كحافة قلقة بين الحياة والعدم ، كما يعبر هو .

وربما بدت الإسكندرية - لأى شاعر عابر أو هارب من قدره المترصد فى أرض أخرى - كمدينة قريبة ومجانية تحمل له وعداً متجدداً بمنحه بيتاً ووطناً وسراً وهوية دون أن تفى يوماً بهذا الوعد المستحيل . وفى تلك المفارقة تحديداً تكمن تراچيدياً المدينة المعابثة . ويقيناً فإن للمدينة شرطها العسير فى الحب ، كى تقبل بعاشقها الخائب الذى لا يعرف عنها أكثر من أوهامه الذاتية بشأنها ، والذى لا يقصد منها أبعد من استشفائه بها من خيبات وجده المهزوم بمعشوقة أخرى غيرها . فالإسكندرية لا يصلها إلا من يقصدها حقاً ، وهى لا تعطى من روحها إلا لمن أخلص لها الحب عن اختيار مبدئى وإرادة واضحة ، لاعن خيبات عاطفية لتجارب عشق فاشلة مع أمكنة قصية باردة من أوروبا أو من تاريخها الغابر ، على السواء . وأمام هذا الشرط الضرورى الذى تخضع المدينة شعراءها لاختباره ، تتضح الفروق الجوهرية

بين طرازين من عشاقها ، فإما العابرون فستغدو المدينة سجناً مفتوحاً أمام أرواحهم ، ومعمقة لتناقضاتهم وصدوعهم الأخلاقية والفكرية والعاطفية ، دون رحمة . وأما أبناؤها الحقيقيون فإن الفرح نصيبهم ومهما كانت خيباتهم معها ، فإنها خيبات تدخل من باب القبول لا الرفض ، ومن مستوى نشدان المطلق في الحب ، لا القناعة بالقليل التافه منه .

يشغف إدوار الخراط بالإسكندرية لأن المدينة هي عالمه الطبيعي والممكن الوحيد ، وهو إذا كان لا يعرف لنفسه مكاناً غيرها في الوجود كله ، فلأنها - في نفس الوقت - وطن الروح وبيت الأم والخزان العظيم لذكريات الطفولة والصبا والشباب ، من ثم فإن دفئها الأصلي هو مادة الفردوس الأرضي له ، أو كما يعبر « باشلار » :

حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه ، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى ننخرط في ذلك الدفء الأصلي ، في تلك المادة لفردوسنا المادي ، هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله . سوف نعود إلى الملامح الأمومية للبيت ، وأود هنا ، عابراً ، أن أؤكد امتلاء وجود البيت . أحلام يقظتنا تقودنا إليه . وإن الشاعر يعرف جيداً أن البيت يحمل الطفولة ساكنة « بين ذراعيه »[٩] .

وفي كتابات إدوار الخراط القصصية ، بصفة خاصة في « ترابها زعفران » وبانات إسكندرية » يطالعنا الحضور الكثيف والطاغي لبيت الأم . ومع إن العادة جرت على أن نقول (بيت الأب) إلا انني اتفق تماماً مع تحليل « باشلار » للملامح الأمومية الأصيلة لبيت ميلادنا وطفولتنا . وبتقديري أن ذلك التحليل ينطبق بشكل مذهل وفريد على تجربة إدوار الخراط الحياتية ومغامرته الإبداعية ، على السواء . وكما أشرت في موضع سابق ، يبدو ظهور الأب في ذكرياته الشخصية ، وفي كتاباته القصصية ، كحالات إستثنائية ومتباعدة - ومهما كانت مفصلية - إذا ما قيس بظهور الأم اليومي والمتطاول . والقارىء المدقق لنصوصه القصصية سيتابع أمه بجلاء وهي تقود خطى ولدها المتعثرة الأولى والرامية إلى استكشاف ومعاينة العالم الخارجي المجهول في غيط العنب وراغب باشا أولاً ، ثم في محرم بك وكليو باترا حمامات وغيرهما فيما بعد . وعلى الرغم من أن صدمته بموت أبيه التراجيدي المبكر كانت قاسية بالتأكيد فإنها لم تكن قاصمة لظهره أبداً ، بل ولربما أتت بثمارها الإيجابية على شخصيته التي اندفعت في تجربة إضطرارية للنضج المبكر ، حيث شحذ فقد

الأب إرادته الذاتية ، وعمّق إحساسه بالمسئولية الشخصية تجاه أمه وأخواته ، كي يقدر مركب الأسرة الضعيف على مواصلة إبحاره المضطرب في أنواء إسكندرية الأربعينيات . ولكن عندما وافت المنية أمه قبل سنوات قليلة ، فإن الإسكندرية باتت - ولأول مرة طوال حياته ، كما حدثني بذلك[١٠] مدينة موصدة أمامه وقاست روحه محنة فراغ المكان الذى كان دائماً عامراً بوجود الأم ، والأمر المؤكد انه مهما تغيرت البيوت أو تعددت المدن التى يحل بها ويقيم فيها إدوار الخراط ، فإن بيت الأم فى غيط العنب ، أو فى شارع الجلنار براغب باشا ، سيبقى دائماً بمثابة البؤرة التى تخرج منها كافة الصور والذكريات الحية والخصبة ، وتعود إليها أشواق عشقه وحنينه غير المنقضية . ولعلى لم أصادف فى القصة العربية - فى حدود إطلاعى - بيوتاً أقل إملالاً وسأماً وإحتراساً فى سرد تفاصيل حياتها الداخلية ، ولا أكثر توتراً وعصبية ونزوعاً إلى وضع كل توازن وجودها موضع التساؤل والتقصى ، كما عرفتها فى تلك البيوت التى يصورها لنا إدوار الخراط فى كتاباته التى تستلهم سيرته الذاتية فى سنواتها الباكرة . هى بيوت حية ، بكل معنى الكلمة ، و من ثم فإنها بيوت غير مكتملة البنيان ولا مفضوضة تماماً أمام رغبتنا العارمة فى امتلاكها معرفياً . والحال أن غموضها وكثافتها يتعمقان فى وعينا كلما اقتربنا أكثر من تحديد بعض معالم شخصيتها المتطورة الأصلية .

ويصبح من الطبيعى - عند مرحلة سنية ومعرفية معينة - أن يتسع بيت الطفولة الحميم هذا كى يضم إلى خارطته الروحية كل الأمكنة المتآلفة معه من عالم المدينة المتنوع الكبير ، أى كل ما يدخل بعفوية ويسر فى إطار نسيجه المميز الخاص . أما تلك البنايات الشاهقة ، والسعة الفسيحة ، والفراغات الرخامية الوقع على روح الصبى ، فهى ليست من هذا العالم ، حتى ولو كانت أكبر ميادين الإسكندرية وأبعدها صيتاً وأشدها نظافة :

كأن ساحة المنشية عنده - هو ساكن غيط العنب - ليست من هذا العالم لأن العالم كان غيط العنب .

الفراغ الشاسع فى ميدان المنشية ، ومبانيه الشاهقة بأعمدتها المدورة الرخامية الشكل ، ونخيله السلطانى العالى بجذوعه البيضاء الرشيقة الناعمة ، تميس صفوفاً على طرفى الحدائق الطويلة ، اليانعة دائماً بعشب غض وطرى ، والترام يتخطر ويدور حولها ، أصفر ونظيفاً

ويومض ، وعربات الحنطور خيولها الصهباء سنابكها تدق موسيقى موقعة على الأرض السوداء تلمع بالليل ، و هذا الهدوء ، والجمال ، والسعة الفسيحة ، هذا أسطورى مخيف قليلاً ، ومغو جداً ،

أما هو فيعيش بين البيوت الصغيرة ، من دورين أو ثلاثة بالكثير ، مبنية غالباً من الطوب الأحمر القاتم ، العارى من غير ملاط ، والشوارع بينها ترابية وأشجارها وجناينها كثة وريفية الشكل ،

قال : لم أكن أعرف أن البكاء على الأطلال موجع بهذا الشكل(١١) .

وهكذا - ومن خلال مغامرة السير فى طرق بعينها من طرق العالم الموحشة - يغدو بيت الطفولة حاملاً لدلالات ومعان أبعد من مجرد الخبرات الحميمة لذكريات الأمان والدفء ، وحيث يستحيل رمزاً لكافة الأحلام والصبوات المتحققة والمحبطة على السواء . ويصير الحنين إليه نوعاً من المطاردة اللاهثة لبقايا حلم عزيز يلملم أشلاءه ، وأحباب ذهبوا إلى حيث لا ندركهم بعد ، ومن هنا كان قدر البكاء على الأطلال يقول « باشلار » :

وهكذا ، متخطين القيم الإيجابية للحماية ، يشحن البيت الذى ولدنا فيه بقيم الحلم التى تبقى بعد زوال البيت ، تتجمع مراكز الوحدة والفجر والأحلام لتشكل بيت الأحلام وهو أكثر ديمومة من ذكرياتنا المشتتة عن البيت الذى ولدنا فيه(١٢) .

عرفنا فى فصل سابق أنه اعتباراً من إبريل ١٩٥٥ أعد إدوار الخراط حقائبه وارتحل إلى القاهرة ليعمل ويقيم بها بشكل ثابت ، بعد أن سُدت فى وجهه سبل العيش الإنسانى الكريم فى مدينته الحبيبة ، منذ خروجه من معتقلات فاروق عام ١٩٥٠ وبمعنى ما ، فقد كان نزوله إلى القاهرة هو نزول بالجسد فقط ، اقتضته ضرورات الحياة فائقة التعقيد ، متشبثاً بأمل عنيد ومخاتل تمنحه العاصمة فرصة أخرى للوجود وللتحقق . أما الروح فقد بقيت تحوم دائماً حول ما تبقى حياً ونابضاً من ذكريات وطنها الوحيد فى الإسكندرية . وربما لم تكن مجرد مصادفة عشوائية أن يتزامن ارتحاله إلى القاهرة مع شروعه فى الزواج ، ليؤسس فى تلك المدينة الغريبة عنه بيتاً آخر من بيوت الأحلام التى يقصدها « باشلار » ولكن دون نجاح كبير فى ذلك . وبعناده الوجودى الأصيل ، ودأبه المعهود فيه انخرط إدوار فى عمل مضن ومتواصل سعياً لتحقيق هذا الهدف الحيوى المراوغ . فبالإضافة إلى الجهد الإبداعى المحموم

الذى بذله وقتها لإنجاز مشروع مجموعته القصصية الأولى ، والتى انتهى من كتابتها حوالى تلك السنة ، نراه يعكف بصرامة روحية على عمل ترجمة دقيقة ، ولا نظير لجمالها ، لرائعة « تولستوى » الخالدة « الحرب والسلام » التى ترجم منها المجلدان الأولان فقط .. ولم يكن حافزه لإنجاز تلك الترجمة يخلو من بعد مادي ، حيث بلغت مكافأة الترجمة حوالى خمسمائة جنيه كانت كافية - زمنها - لتأثيث بيته الأسرى الجديد بالعاصمة . وهكذا كانت اندفاعته المحمومة فى العمل تعكس مسغبته الروحية الكبرى لبلوغ بيت الحلم البعيد هذا .

وفى كل حال لم يكن مدهشاً ولا مفاجئاً لى ، وبعد أكثر من خمس وثلاثين سنة من الإقامة بالقاهرة ، أن أسمعه وهو يقرر(١٣) أنه لا يزال ينظر إلى نفسه كوافد جديد عليها ، وأنه مسكون بشعور عميق بكونه - ربما بعد غروب شمس اليوم أو الشهر أو السنة ، أو فى غسق العمر الطويل - راجعاً بالضرورة إلى حيث يخلد للراحة والسلام فى بيته ووطنه ، منهياً بفرح طفولى تلك السفرة الطويلة الشاقة . وتبقى القاهرة قائمة فى وعيه كمخزن للذكريات المتعلقة بالسعى فى عالم الرجال (الحقيقى) وكساحة كبيرة للمنتديات الثقافية والمعارض الفنية ، وكسوق هائل لدكاكين تتداول بيع وشراء واستبدال الكتب والأفكار والمبادىء ، جديدها وقديمها على السواء ، ولعل ما يخصه حقاً ، وما يتبقى فى شعوره من القاهرة ، هو بيت الزوجة والأبناء وبصفة خاصة حجرة مكتبة ، ورشته ومعمله وصومعته الروحية فى فيافى العاصمة المترنحة باضطرابات كفرها وتقواها ، عشقها ونجواها ، حلمها ومسعاها . أما الإسكندرية فهى عاصمة كونه وقلب الوجود السرى الذى يحس بأنه متحد به اتحاداً صميماً أكبر من كل منطق موضوعى أو مماحكة عقلية .

كانت العقود الثلاثة الأولى من عمره ، والتى أمضاها إدوار الخراط فى الإسكندرية حاسمة فى تكوينه الفكرى والعاطفى وحساسيته الذاتية تجاه البشر والمبادىء والأمكنة . وخلال تلك المراحل المتعاقبة والمتغايرة التى مرت بها تجربته الوجودية التطورية جاءت أهم محطاتها المفصلية - إيمانياً وأخلاقيا ومعرفياً - لتجرى حوادثها فوق أرض الإسكندرية وأمام بحرها الأبدى ، و بحيث يمكن القول إنه نزل القاهرة وهو يطوى روحه على نوع من قيمة وفهم يعتبرهما أساس حياته وخلاصة تجربة وجوده . ومن ثم فقد كان يأخذ حذره جيداً من كل تلك الإدعاءات الرائجة فى أسواق الثقافة والسياسة بالعاصمة ، ودون أن يعنى هذا انغلاقه على مفاهيمه الخاصة ، أو اكتفاءه بما قد حصله قبلاً . فقط كان الشاب الذى عاش تجربة غنية

بالإسكندرية ، من الانفتاح على تيارات وثقافات عالمية شتى تمور بها أجواء المدينة فى ثلاثينيات وأربعينيات و خمسينيات هذا القرن ، ينأى بنفسه أن يكون مخدوعاً كما يحدث لقروى ساذج يذهب إلى العاصمة للمرة الأولى فى حياته ، وصفوة القول إن إدوار الخراط خاض - إلى مدى بعيد - تجربة نضجه واكتماله الذاتى فى الإسكندرية التى كانت فى مطلع الأربعينيات واحة ثقافية وفنية وارفة الظلال ، ولعنا لازلنا نتذكر ما قلته فى فصل سابق عن سنوات تكوينه المعرفى التى كان ينهل فيها من نتاجات وإبداعات الثقافية العالمية المعاصرة - والأوروبية منها بصفة خاصة - مما كان يقع تحت يده عن طريق مكتبة البلدية الشهيرة ، أو مكتبات آباء أصدقائه وزملائه فى الدراسة ، وكذلك عبر المراسلة المنتظمة مع العديد من الدوريات الطليعية المعنية بالأدب والفن الحديث ، سواء تلك الصادرة من القاهرة أو بعض العواصم الأوروبية الكبرى . ويتذكر إدوار الخراط أن الإسكندرية كانت تحفل زمنها بالعديد من الجماعات الفنية مثل « جماعة الأتيليه » وجماعة الصداقة الفرنسية - المصرية » التى اعتادت تنظيم المعارض للفن التشكيلى ، وهى المعارض التى تعّرف إدوار من خلالها على أوائل أعمال التشكيليين الكبار مثل «عبد الهادى الجزار» و «مسعودة» و «سمير رافع» وغيرهم ، فضلاً عن عكوفه على تعلم ودراسة الفن التشكيلى فى مكتبة البلدية حيث شغف بالتعرف على الأعمال الأساسية فى هذا الفن عن طريق المستنسخات الموجودة بالمكتبة ، والتى كانت بسيطة وساذجة - من ناحية التقنية - وقتها (١٤) .

وفى روايته « مخلوقات الأشواق الطائرة » يلوح لنا حنينه العميق إلى تلك المناخات الفنية الرفيعة المستري ، والتى تغذيه بذكريات عذوبتها الإنسانية الفائقة ، تخايله زمناً ، وتتقاعى عنه تنائى الفردوس الأرضى المفقود :

كانت الموديل تنظر إلى نقطة غير محددة . وهى واقفة على كرسى حمام منخفض مدور مدهون بالأبيض أمام الشباك العريض . النهار الخام المصفى يضئ بوضوح وسطوع جانبها الأيسر ، وأنا داخل ، كله . أما جانبها الآخر فيقع فى نوع من الظل المنور المشع ، من انعكاس ضوء الظهر على الحائط الأبيض والأبواب البنية الخشب .

نظر إلى المايسترو نظرة صارمة ، وكأنها متواطئة فى وقت معا ، وأنا أنسل إلى مقعدى المعتاد جنب التليفون الأسود فى ركن الاستوديو ، وأفتح كراسة الرسم العريضة ، وأخرج قلم الفحم ، أحاول أن أشرع فى الدرس (١٥) .

وإذا كان حنينه إلى ذكرياته الأولى لتلك المناخات الفنية قد وجد أخيراً متنفساً تعبيرياً قصصياً - بعد أن خاض تجارب عديدة ناجحة فى مضمار كتابة التعليقات والهوامش والمقدمات لكثير من المعارض والأعمال والمصورين - تجسد فى إعادة تكوينه لتلك المشاهد الحميمة لدروس تعلم الرسم على يد معلم إيطالى ، والتى كان يقبل عليها حفنة من الهواة الشبان .. فإن شغفه بالموسيقى قد حدا به منذ وقت أبكر إلى صيانة وتنمية حبه لها بأن يعيد خلق بعضا من صورها وتجاربه الذاتية معها . والحقيقة أن تعرفه على الموسيقى جرى عن طريق إحدى الجماعات الماركسية التى كان على صلة بها خلال النصف الأول من الأربعينيات . وكان لتلك الجماعة واجهة تنظيمية علنية تدعى (جماعة نشر الثقافة الحديثة) حيث دعى إليها لقراءة الصيغة الأول من إحدى قصصه القصيرة ، ثم أعقبت القراءة جلسة استماع لسيمفونية « بيتهوفن » الخامسة ، وهو الحدث الذى كان له وقع الزلزال على روحه(١٦) .

وقد دفعه هذا الاكتشاف إلى الاهتمام الجدى بمتابعة العديد من الفرق الموسيقية العالمية التى اعتادت أن تقدم عروضها بالإسكندرية بين وقت وآخر .

وفى قصة (نقطة دم) من مجوعة (اختناقات العشق و الصباح) يرسم إدوار الخراط فاصلاً موسيقياً بين زمن تسلم الرسالة وقراءتها ، وزمن وصولها مع ساعى البريد ، وهما عنصرأن متلازمان من عناصر تداعى قصة الحب الفاشلة اللاهثة بين صديقيه المتخاصمين . ويغدو ذلك المشهد الموسيقى ذا ضرورة تكوينية وبنائية فى الواقع القصصى المروى ، حيث تنساب الموسيقى لتخلق حالة من التماهى الوجودى بين العازف العجوز ، والمستمع الرومانتيكى الشاب سواء فى توجسهما الساخر ، أو فى حلم كل منهما المقهور ، ولمعة عيونهما الجامحة التى لا تقبل بالتصالح القريب السهل من الأمر الواقع :

الدموع الناعمة الانحدار على عظام وجهى أحسها وتشايكوفسكى تعزفه « أوركسترا فلسطين السيمفونى » كان عازف التشيللو الألمانى الملامح المدور الوجه ينظر إلى بعينيه اليهوديتين الضيقتين ، فيهما سخرية كنت أظنها سخرية منى ، وفيهما حلم مقهور أيضاً تخفيه الصنعة ، ولمعة جامحة(١٧) .

وخلاصة القول إن إسكندرية الأربعينيات كما عاشها إدوار الخراط كانت تضطرب بأهواء وتيارات فنية وثقافية وسياسية شتى . وكانت المدينة - بل والوطن كله - تهيئ نفسها

لمخاض حضارى آخر . وبمعنى مالم تكن المدنية تلقى فى قلوب أبنائها سلاماً ، بل تعدهم بحرب طويلة ، يومية ومتجددة ، وتستفز كامل طاقاتهم الكامنة وملكاتهم الإبداعية التنظيمية ، ومهاراتهم العلمية . وبالرغم من أنها كانت الأرض التى تتصادم عندها الرياح القادمة من أركان المعمورة الأربعة ، فإن ذلك ما كان ليجعل ابن المدينة الحقيقى وشاعرها العاشق يفقد جذوره الروحية الضاربة عميقا فى أرض الحكمة الأزلية للفقراء والبسطاء القابعين فى صمتهم التاريخى على ضفتى المحمودية فى غيط العنب وراغب باشا ، وهى الأرض التى تأسس فيها البيت الحقيقى الوحيد الذى عرفه طوال حياته ، بيت الأم والطفولة والأحلام معاً .

وإذا كانت كتابات إدوار الخراط القصصية قد نجحت إلى حد بعيد فى إعادة خلق واقع الإسكندرية وتاريخها القريب لتغدو المدينة فى وعى القارئ كنوع من الخبرة الحية ، المتجددة ، والكثيفة ، التى تقدر على إدراك ذاتها بذاتها ، فإنه قد حقق نجاحاً مقارباً فى بعث تاريخها البعيد كى ينطق مدللاً على عظمة واستمرارية مجدها الحضارى التليد ، غير عابئ بتلك المزاعم والقباحات التى يروجها البعض عن وجود فجوات جيولوجية - بالمعنى الثقافى - فى مسيرة حياة المدينة . والحقيقة إن الإسكندرية - حتى كواقعة جيولوجية بالمعنى العلمى للكلمة - تغرى كثيراً بأن يضفى عليها أبناؤها معانى الخلود والأبدية ، وتصورات الديمومة والشباب المتجدد ، ما لانهاية لها . ويقدم التكوين الجيولوجى للمدينة مثالاً نموذجياً - يكاد يكون فريداً فى نوعه - لذلك التلاحم العضوى بين عنصرى المكان والزمان اللذين يذوبان معا فى شخصية المدينة الجغرافية والتاريخية الواحدة ، حيث تتجاور الشواهد الأثرية الفرعونية والبطلمية والرومانية والقبطية والإسلامية . بل وكثيراً ما تكشف الحفريات عن حقيقة أنها منبنية بعضها فوق بعض ، بالمفهوم المادى المباشر ، أكثر منها متجاورة جغرافياً . ويكفى أن تحفر لعمق أمتار قليلة فى أى بقعة شئت - وخاصة فى نطاق الإسكندرية القديمة من الشاطبى وحتى كوم الشقافة - لتعثر على شواهد وآثار عديدة لإسكندريات تنتمى إلى حقب حضارية وتاريخية مختلفة ، متداخلة ومتراكبة ، وهى مطمورة تحت الرمال أو منحوتة فى الصخور الجيرية والرملية لمدن كانت تعيش حياتها بالكامل - وتدفن موتاها كذلك - عند مستوى جيولوجى منخفض عما نعهده فى إسكندرية اليوم . بل وتذهب إحدى النظريات الحديثة الباحثة فى أركيولوجيا المدينة إلى حد القول بأن المدينة كانت موجودة - ومنذ فترة تاريخية بعيدة ، غير محددة نهائياً - قبل وصول الإسكندر المقدونى وجيشه إلى مصر .

وأيا كان نصيب هذه النظرية من الصحة العلمية والمصداقية التاريخية ، فإنها تشير إلى حقيقة أساسية عن المدينة . وهى كونها موجودة لا حادثة ، على الأقل فى شعور ووجدان أبنائها وشعرائها . ولعل فى إضفاء المدينة معنى الخلود ونضارة الفينيقية الأبدية على الإسكندرية ، ما يروى عطش إدوار الخراط المحرق لبلوغ المطلق عبر النسبى ، واكتشاف الأبدى فى العابر ، أو بمعنى آخر لمواصلة مسعاه الميتافيزيقى الذى صرنا نعرفه بوضوح كامل منذ الآن . ومن جهة أخرى يأتى تعدد الطبقات الجيولوجية للإسكندرية بالمعنى المادى والحضارى معاً ، كشاهد ختامى لا يقبل نقضاً على صحة التصور الديناميكى والعضوى الذى يتمسك به إدوار الخراط عن وحدة تاريخ الوطن ، وتواصل هويته الحضارية المميزة التى لا انقطاع فيها ، كما سبقت لى الإشارة عند مناقشة شوفينية ميخائيل قلدس المصرية .

ومن بين هذه الطبقات الحضارية للإسكندرية يهمنى أن أتوقف قليلاً أمام وجه المدينة القبطى فالإسكندرية كانت طوال تاريخ الأقباط - وإلى عهد قريب جدا - مقراً للكرسى البابوى حتى أن الكنيسة القبطية لا زالت تعرف باسم كنيسة الإسكندرية والكرازة المرقسية . وقد شارك رهبان وقساوسة الإسكندرية بفاعلية كبيرة فى النقاش الذى ظل ملتهباً حول طبيعة المسيح ، واختلفت كنيسة الإسكندرية مع الكنيسة الرومانية بخاصة ، حول هذه القضية العقائدية الشائكة دفاعاً عن مفهومها الخاص للعقيدة الصحيحة . وارتوى تراب المدينة بدماء غزيرة مستأثرة بالنصيب الأكبر من بين سبعين ألف قبطى قتلهم الرومان بسبب استمساكهم بعقيدتهم المخالفة لعقيدة الامبراطورية الرسمية ، فى وثنيتها أو مسيحيتها ، على السواء .

لذلك كله لم يكن غريباً أن ينظر ميخائيل قلدس إلى الإسكندرية كعاصمة للعالم . وأزعم أنها كذلك فى عمق اليقين الشعورى لكل قبطى صادق الإيمان .

ويقيناً فإن للإسكندرية ملمحاً قبطياً أساسياً لا يمكن - ولا يجوز - إنكاره . وتتعدد الشواهد التاريخية الدالة على العنصر القبطى فى بنية الروح السكندرية ، ويتكرر ظهورها فى قصص إدوار الخراط ، وبخاصة عمود دقلديانوس الشهير باسم عمود السوارى ، شاهد عصر شهداء الكنيسة القبطية ، وتضحياتها الفادحة فى مواجهة العسف الدينى الرومانى . والمثير أن يكون هذا الشاهد التاريخى بعينه قد غدا رمزاً وشعاراً رسمياً لإقليم الإسكندرية وتقوم الإدارة المحلية الآن ببناء النماذج الصغيرة المقلدة على مثالة فى بعض من أكبر وأهم

ميادين المدينة . وهو الأمر الذى يفجر تساؤلا حول عمق الهيمنة اللاشعورية التى يمارسها تاريخ المدينة العضوى والحى فى وجدان كل أبنائها مهما اختلفت انتماءاتهم الدينية والعقيدية وبأهون قدر من التأمل ، يمكننا أن نضع أيدينا على مثال لاشعورى فريد لنفى التعصب الطائفى غير المتأصل فى بنية الشخصية المصرية التكوينية .

عرشت أشواق عشقى فى مدينتى العظمى الإسكندرية الثغر المحروس الميناء الذهبية رؤيا ذى القرنين وصنيعة سوستراتوس المهندس العظيم ولؤلؤة قلبطرة الغانية الأبدية ، المدينة الساطعة المرخمة لا تحتاج بالليل إلى نور لفرط بياض رخامها ، أكاديمية أرشيميدس وأراتوسنيس الفيلسوف والشاعرين أبولنيوس وقاليماخوس ،مثوى الميوزات جميعاً وعاصمة القداسة والفجور معاً ، أرض القديس مرقس والقديس أنانيوس وأصحاب الكنيسة البوقالية أوريجانوس والأسقف ديونيزيوس والأنبا أثناسيوس الرسولى الواقف وحده مع الحق ضد كل العالم ، مدينة البطاركة أعمدة الأورثوذوكسية القويم ، إكليل السبعين ألف شهيد الذين سوف يبعثون إلى جانب المسيح وجوههم بيضاء كاللبن والصاروفيم يغنون فى مكرمتهم ويسبحون ، رأس فاروس يلقى نوره من إليوسيس الحضرة إلى قانوب أبو قير ، من الجومنازيوم ومعبد باسيدون إلى الأمبريون والستاديون من الهيودروموس إلى معبد السيرابيوم من تل راتوتيس كوم الشقافة إلى السلسلة رأس لوقياس من تل بانيون كوم الدكة وكامب شيزار إلى تيراى حجر النواتية ، المرسى العظيم الشأن لا يضارعه إلا مرسى قاليقوط فى بلاد الهند ، تنبثق من قبلها المسلة الجسيمة التى ليس تحت قرار الأرض مثلها بنياناً ولا أوثق عقداً ، أفرغ الرصاص فى أوصالها فهى مؤصّرة لا ينفك التئامها ، عمود السوارى المنحوت من رخام جبل إبريم الأحمر تاجه منقوش محزم بأحكم صنعة وأتقن وضع ليس له قرين ، مدينة المراتع ، والمحارس والمدارس والمسارح والجنان ، ذات العماد ذات الأربعة آلاف حمام الأربعة آلاف ملهى كلها قمينة بالملوك الأربعة آلاف بقال لا يبيعون إلا البقل الأخضر دعك من الآلاف الأخر ، عروس البحر الدفاق من القلزم إلى بحر الزقاق ، جامعة المزارات من سيدى المرسى أبى العباس وسيدى أبى الدردار إلى سيدى الشاطبى وسيدى جابر وسيدى كريم رضوان الله عليهم أجمعين ، ذات الشوارع الفساح وعقائد البنيان الصحاح جليلة المقدار رائعة الفن شامخة الكبرياء إسكندرية ياإسكندرية شمس طفولتى الشموس وعطش صباى ومعاشق الشباب(١٨) .

والإسكندرية التى هى شرط الحياة وشمس وجود شاعرها الشموس ، هى أيضاً قدر موته دون ميلودراما سخيفة ، ولا حركات مسرحية ، بل بكل النقاء الروحى وثبات النفس المطمئنة إلى يقين الغرق فى بحرها الواصل - لا الفاصل - بين الوجود والعدم . ولا يتصور إدوار الخراط بطله ميخائيل يقدم على اجتياز تلك الخطوة المتبقية لإرواء تعطشه العنيد إلى الأبدية إلا فى بحر (تلك الحافة الهشة القلقة) ، الإسكندرية .

وكان الموج ، يرتفع من حولى ، بالتدريج يرتفع ثابتاً وهادئاً ، يصعد إلىّ دون قلق ، كأننى أريده[١٩] .

١٢ - مغامرة اللغة العضوية

أنارت - ولا تزال - المغامرة اللغوية فى تجربة إدوار الخراط الأدبية العديد من علامات الاستفهام والتعجب ، بل وحتى قضايا خلافية كثيرة ينطلق بها من مشاغل جمالية ، وبعضها الآخر من مشاغل معرفية . وهى فى مجملها تلك المشاغل المرتبطة بفكرة معينة عن (النوع الأدبى) رسخت - عبر زمن إبداعى غير قصير - جملة من القواعد والضرورات - بل والإكراهات الحاكمة لأسلوبه القصصى ، فى نفس الوقت الذى عكست فيه طموحه التعبيرى لكسر حلقة الإكراهات تلك ، وارتياد آفاق منطقة جمالية ومعرفية وأخلاقية جديدة ، يمكنه فيها أن يقارب همه الشاغل باستجلاء المطلق ، متحرراً من قيود وإكراهات شكلية كثيرة تنتمى إلى حساسية جمالية مؤسسة على منطق بنائى وتعبيرى مميز ومحدود .

ومهما كان الموقف الذى نتخذه من تلك التجارب التى يحاولها إدوار الخراط فى حقل اللغة العربية وآدابها المعاصرة ، فإننا لا نستطيع تسجيل إعجابنا أو اعترافنا ، دون الإقرار- بداية - بخصوصية وفرادة مغامرته اللغوية . ويقينا فإن هذه الخصوصية وتلك الفرادة لم تتأتيا من فراغ ولا تحققتا من تلقاء نفسيهما ، وإنما كانتا ثمرة عنيدة وجائزة مرتجاة ، لمجهودات حثيثة ومتواصلة قبل النهوض بها اختياراً وطواعية ، مراهناً على إمكانية تقصى وتعمق أدق الشهوات النفسية العقلية والحسية ، ومخاطراً بمحاولة التعبير لغوياً عما يستحيل التعبير عنه ، أعنى تلك الخبرة السديمية الكامنة فى قلب البشر وصميم العلاقات الإنسانية من رؤى وانفعالات وهواجس وأنصاف وأشباه حقائق ، وغيرها .

ولأنه كان مشتعلاً منذ صباه وشبابه الباكر بكل تلك الشهوات والأشواق والرؤى ، فقد كان اقتحامه لملكة اللغة نوعاً من النضال الروحى والسعى الأخلاقى لاستجلاء وإدراك بعضاً من مكونات تلك الخبرة السديمية المطلقة أولاً ، قبل أن يركب تلك المغامرة المعرفية الساعية إلى إعادة تشكيل مادتها الخام الأولية والانتقال بها من حيز التجربة المعرفية الذاتية المغلقة ،

إلى آفاق تجربة التواصل والفهم المشترك بين هذه الذات أو تلك ، وبين مجمل أعضاء الأسرة الإنسانية ، باعتبار الكاتب والقارىء معاً شريكين فى عملية كشف رؤيوى وتعبيرى واحد ، مع الاعتراف بتمايز الدور الذى ينهض به كل منهما داخل المحيط الدائرى لتلك العملية .

وهكذا - ومنذ البداية - نجد سعى الكاتب الوجودى وقد التحم مباشرة بسعيه اللغوى . والحاصل إنه فى نفس الوقت الذى كان الكاتب يرمى إلى التجسيد والمعاينة الكاملتين لخبرته الوجودية من خلال عمليات التفكير باللغة وعبرها ، كانت هذه اللغة تتحدد وتكتسب معانيها الخاصة كلما سارت خطاه على هذا الدرب الطويل .

ومهما كنا متفقين على واقعة إننا نفكر بـ (اللغة) وعبرها ، فلا أظنه ممكناً أن تتوحد مواقفنا حول الدعوى التى تقول إننا نشعر بـ (اللغة) أو من خلالها ، كذلك . وواقع الحال أن هناك فرقاً هائلاً بين هذين المستويين من مستويات الطموح البشرى بشأن اللغة ، وهو الفرق الذى يخلق ويوسع فضاءات من المراودة والمخالفة والتمرد ضد منطق اللغة المؤسس على إمكانية الفهم المشترك بين البشر ، من جهة ، ومن جهة ثانية سعى الشعراء الأزلى - كما يقول مالارميه :

التعبير باللغة البشرية وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساسى إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود[1] .

وهو السعى الذى كان دائماً بمثابة الرهان الخطر الذى يستحيل كسبه ، أو التنازل عنه ، بالمقابل . فاللغة منظومة تتكون من مجموعات من الإشارات (الرموز ، الشفرات .. الخ) المسموعة والمرئية ، والتى تثير فى الذهن دلالات ومفاهيم بعينها ترتبط بتلك الأشياء والوقائع المادية ، والعمليات العقلية كذلك ، والتى تنتظم جميعها فى نسق منطقى تماماً - بمعنى خلوه من التناقض الداخلى - بهدف تداول هذه الخبرة المحددة من الفهم المشترك بين أكثر من طرف إنسانى وبأدنى قدر ممكن من التشويه أو الانحراف . وخبرة الفهم والتواصل هذه هى ما نطلق عليه لفظ (المعنى) فى العادة .

ويستدل من هذا التعريف على نجاح اللغة فى التعبير - بالأساس - عن المعنى الخاص والمدلول المحدد بالنسبة للأشياء والوقائع المادية المباشرة كما هو الحال عندما نقول كتاب

أو قلم ، أو كرسى . فهذه الألفاظ تشير إلى موجودات حقيقية ملموسة مما يقع فى نطاق خبرتنا العينية المباشرة بحيث يمكن التأكد من وجودها أو عدمه بالاستخدام المباشر للحواس ، كما تقدر على اختبار مجموع خصائصها الفيزيقية المميزة لها ، وتحليلها إلى عناصرها الأولية المكونة كالورق أو المعدن أو الخشب . وفى مستوى إدراكى تالٍ نجد هذه الألفاظ تدل على البعد الوظيفى الخاص بكل من هذه الموجودات المادية كأن ندرك أنها تستخدم فى القراءة أو الكتابة أو الجلوس . وتلك السمات الوظيفية للموجودات المادية وإن لم تكن متضمنة بالقطع فى الألفاظ ، فإنها قد صارت جزء من المعنى المتداول عن تلك الأشياء بفعل تراكم الخبرة المفهومية المتكونة عبر تاريخ طويل من استخدامها وتطويعها لتلبية الاحتياجات البشرية .

والحاصل أن اللغة تنجح - إنطلاقاً من هذا البعد الوظيفى للأشياء - فى عمل قفزة هامة تتجاوب إلى أقصى حد مع قدراتنا العقلية الكامنة ، بإضافة بعد قيمى أو حكم ما عليها ، مؤكدة على حدوث مجموعة من العمليات الإدراكية الأخرى ، مستفيدة من بعض الظواهر والأعراض والنتائج التى نتحقق منها بطريق غير مباشر عند استخدامنا لتلك الأشياء ، كأن نقول : كتاب مفيد ، فحكمنا على الكتاب بأنه مفيد ليس مما يمكن التأكد منه تجريبياً عن طريق تحليل الخواص والعناصر المادية المكونة للكتاب ، ولكنه حكم مستمد من أطلاعنا على الكتاب ، وتحليلنا للأفكار ، والآراء والصور الواردة فيه ، ثم تقديرنا لهذه المواد بأنها تحقق منفعة ما لنا على أى وجه من الوجوه ، ومن ثم كان تقييمنا الإجمالى له بأنه مفيد كتصور أو كمفهوم عقلى يحدد موقفنا الخاص منه .

والثابت إننا بعد أن نجتاز السنوات الأولى من عمرنا فى مرحلة الطفولة المبكرة ، لا يعود بمقدورنا أن نفكر فى (الكتاب) أو نشير إليه ، دون أن تقفز مباشرة إلى دائرة الشعور وحيز الإدراك لفظة (كتاب) وبغير أدنى فاصل زمنى يذكر بين إدراكنا للشىء وتسميتنا له . كذلك فإن تقديرنا للمواد المقدمة فى الكتاب ، والمنفعة المتحققة لنا من الإطلاع عليها ، يتجسدان - بالضروة - فى لفظة (مفيد) التى تصبح هنا مشحونة بدلالات عميقة وعديدة ، ومختزلة لعمليات عقلية وإدراكية كثيرة بداية من الفيزيقى ، وتسير مع المنطقى الذى يظل يتكون تكوناً ثابتاً وبطيئاً ، دون أن تتخلى أبداً عن طموحها الخاص فى بلوغ نوع من الميتافيزيقا عبر التمرد على سلسلة القيود والإكراهات المنطقية المتكونة فى مرحلة سابقة من مراحل التفكير باللغة وعبرها .

ويغدو الموقف أشد تعقيداً عندما تنتقل اللغة من مرحلة الأحكام العقلية ، إلى قبول الرهان الخطر بالنطق بما تعجز عن النطق به : أعنى بمغامرة التعبير عن المشاعر والإنفعالات والأهواء والصبوات الإنسانية . ففى هذه الحالة الأخيرة تخاطر اللغة بكل إنجازاتها المتحققة - عبر المنطق - ساعية وراء إمكانيات غامضة وكامنة فى بنيتها الذاتية ، على درب تجاوز قدرها كقناة اتصالية بين الذات والآخر ، أملاً فى استشراف واقع نفسى وشعورى جديد ، بل وتأسيساً لهذا الواقع المحتمل والكامن فى أعماق النفس البشرية .

وحتى على أبسط المستويات التعبيرية فالفرق قائم وعنيد بين الحالين ، فلأن أقول عن الكتاب إنه (ممتع) فهذا شىء مختلف كثيراً عن قولى إنه (مفيد) . فلفظه (ممتع) تشير هنا إلى شبكة هائلة وبالغة التعقيد من المشاعر الذاتية والأجواء العقلية والصبوات الروحية التى خبرتها - على نحو أو آخر - أثناء تجربة انفتاحى على الكتاب . وتستحيل تلك الاتجاهات الوجدانية جميعها إلى ضرب من الخبرة الشعورية السديمية المتفجرة بصورة دائمة والمستعصية على كل بلاغة منطقية ، والمندفعة باتجاه الكشف عن رؤى إنسانية أرحب وأعمق مما هو مألوف فى لغة التفاهم المشترك والبلاغة المباشرة . فإذا تجاوزنا البسيط إلى المركب فى المشاعر والاتجاهات الوجدانية للبشر ، فسوف يلوح لنا الموقف أشد تعقيداً بطبيعة الحال ، وستغدو ألفاظ مثل (الحب) و (البغض) و (التضحية) مثلاً ، أقرب فى التحليل الشعورى إلى الخبرة الميتافيزيقية منها إلى الخبرة المباشرة لعالم الحس المشترك . ومهما كانت هذه الألفاظ ناجحة فى الإشارة إلى مواقف بعينها يكونها البشر تجاه أشياء أو موضوعات محددة فى سياق تجربة الانفتاح على العالم ، فإننا سنرى تلك المواقف - وقد تجسدت لغوياً- تغدو نوعاً من المفهوم العقلى أكثر منها كخبرة شعورية سيالة ومشرقة وحارة . والحاصل أنه عند لحظة مفصلية خاصة ، نرى أنفسنا متورطين فى عملية إيقاف إنثيال وتدفق تلك الخبرة الشعورية السديمية ، وتثبيت مجرى اندفاعها العضوى التلقائى ، فى محاولة بائسة للسيطرة على واقعة شعورية بعينها - ولو كان ذلك مؤدياً إلى اختناقنا فى زنزانة المفهوم ، والمنطقى ، والمشترك - ومضحين بالإمكانيات الكامنة والفادحة لبلوغ فرع حقيقى كبير من الفهم والمنطق والتواصل الكونى عبر الإشراقات والانفجارات الباهرة للغة جديدة لم نعرفها بعد .

ويؤكد التطور الحاكم لتاريخ الأدب على تلك المغامرات الروحية واللغوية الكبيرة التى قام بها كتاب وشعراء عديدون على مر العصور الحضارية ، على طريق تحرير الشعور الإنسانى من ربقة البلاغة السائدة التى استهدفت دائماً تقنين هذه المشاعر ، ومحاصرة تلك الانفجارات الرؤيوية والتعبيرية معاً فى سجن الشرعية اللغوية . وكانت التظاهرات الإبداعية الجديدة - وبعد تمثلها المرحلى للميراث الشعورى والمعرفى واللغوى الغالب - تنحو دوماً باتجاه رفض هذا التراث ذاته ، معلنة عن ضروب وأخلاط شتى من القطيعة المعرفية معه ، ومتحلية بجرأة استثنائية فى نبذ القائم وتفكيك أوصاله وتفجير بنيته من الداخل ، واصلة إلى طرح المسألة حتى على المستوى الأولى والتكوينى للأشياء ، آملة فى لغة جديدة وذاكرة جديدة وروح أخرى . وهكذا كانت كل مغامرة منها قفزة خطرة نحو مطلق دائم التنائى ، ولكنه يجلى الحافز الروحى الكبير ، ويجسد الدافع الباطنى العميق والمركوز فى صميم البنية الوجودية للإنسان .

ولقد كانت المغامرة الروحية واللغوية الكبيرة التى قام بها الشعراء الصوفيون فى تراثنا العربى مثالاً كلاسيكيا باهراً على تلك المخاطرة الميتافيزيقية التى ينزع الشعراء إلى تأسيس نشاط روحى كبير فى عالم إنسانى تماماً حتى ولو كان المخاطب والمحبوب هو الله ، ومن ثم فقد كانوا يشعرون بحرية غير اعتيادية فى تعاملهم مع اللغة التى استهدفوا تعريتها تماماً من العادات التعبيرية المبتذلة وتركها مكشوفة على الدوام للمفاجىء والكامن بل والمرعب . وكانت محاولاتهم الدءوبة كى يشتقوا للحروف دلالات خاصة ترتضيها أذواقهم ، ضاربين عرض الحائط بكل الإعتبارات (الشرعية) والتى تؤكد على أن للحرف دلالة صوتية وصورية محددة سلفاً ولا يجوز الخروج عنها .

أما فى التراث الغربى المعاصر فقد كانت مغامرة السورياليين لا تقل أصالة أو اندفاعاً عن مغامرة المتصوفة المسلمين حتى قيل : (إن الشعر السوريالى نشاط صوفى فى ما عدا أنه يرفض أى انتماء دينى)[٢] .

هذا على صعيد النشاط الروحى . أما على صعيد المغامرة اللغوية فقد سار السورياليون شوطاً بعيداً فى كتاباتهم التلقائية (الأوتوماتية) إلى الحد الذى يدفع إلى الاعتقاد بأن :

لقد بقيت من المحاولة الكبيرة التى اعتبرت الشعر ، فى عدة مناسبات ، لا مجرد لغة قائمة فى حد ذاتها فحسب ، بل حيلة لإنطاق اللغة ما لم تتعود أن تنطق به ، أقول بقيت من هذه المحاولة مدرسة كاملة من النظرين والشعراء الذين كان موضوع دراستهم اللغة نفسها : ما تتمتع به من إمكانية كامنة لتكوين شيئاً آخر غير اللغة المشتركة ، ولتشكل أداة جديدة للسيطرة على الواقع أو لبناء واقع جديداً[٣] .

أمّا مغامرة إدوار الخراط اللغوية فهى واحدة من أعنف الموجات تجريبية فى الأدب العربى المعاصر ، والتى فرضت نفسها فرضاً على خريطته ، ربما بسبب طبيعتها الانفجارية الغالبة وعاطفيتها المشبوبة الرنانة .

وتضعنا كتابات إدوار الخراط دائماً على حافة المواجهة بين الممكن والمستحيل ، كما تصدمنا تجاربه اللغوية بقلقها وتمردها وإنفلاتها وضبابيتها أحياناً . ونحن فى كل حال - مأخوذين بعنف الرجاء - تجابه سدياً هائلاً مرعباً من الأفكار والمشاعر والصبوات والشهوات ، ووجوداً بركانياً ثائراً يتأبى على إرادة الكاتب رغم كل محاولاته المضنية للإحكام والسيطرة .

ونبحر فى الكتابات وكأننا فى حلم نارى تسعى فيه الرؤية لتصعد عاليا ، بادئة من الحاجة إلى يقين ، وواصلة إلى يقين الحاجة . ولأن اللغة هى سكن الحلم فقد جاءت اللغة متماهية مع الحلم المعبرة عنه ، متمردة على وضعها داخل السياق التقليدى ، ومستهدفة تفجير كافة الأنساق الجاهزة وإسقاط كل تلك العلاقات المفهومية الراسخة والحاكمة لمنطق إنثيال الحلم .

كنت قد أكّدت فى غير موضع سابق ، على حقيقة ان تجربة إدوار الخراط الإبداعية لم تكن متخارجة يوماً عن سياق تجربته الوجودية الشاملة التى ظلت تأمل دائماً فى استشراف منطقة إيمانية خاصة به ، وفاء بحرية فكر مفترضة ، وسعياً باتجاه نوع من استقلال شعورى تهجس به أشواقه الذاتية . وبتقديرى الشخصى فإن كل كتاباته لم تشأ شيئاً آخر سوى أن تؤسس ليقينه الذاتى العميق بقدره ككاتب ، منتقلة بهذا القدر من مرحلة الأشواق إلى أرض التجسد الفعلى .

وهكذا كان إيمانه المبكر بالقدرات الكامنة والهائلة للكلمة - المختزنة فى حروفها أحلام وصبوات ومصائر البشر - شيئاً منسجماً تماماً مع تطلعه المتيافيزيقى الراسخ . ونوعاً خاصاً جداً من الخبرة الصوفية التى تسقط فى دواماتها الشعورية والفكرية أركان العالم المألوف المتداعية ، فى نفس الوقت الذى تأخذ فيه شمس عالم آخر جديد فى البزوغ ؛ عالم هو دائماً قيد التكوين تنكشف ملامحه لنا لحظة بعد أخرى وسطراً وراء سطر . ويتخلق بأكمله فى مستوى وجودى مغاير كلية لمستوى إدراكنا الأولى الاعتيادى .

تنطلق مغامرة إدوار الخراط الإبداعية من اختيار وجودى حاسم يعارض فيه مجانية الحياة الإنسانية التى تتعاطى الخبرات والمواقف الموروثة كقدر إغريقى لافكاك منه ، ولا جدوى هناك من إعلان التحدى له . ويميل تقديره الخاص لتلك الخبرات والمواقف إلى اعتبارها مجرد شكل من أشكال استجابة الإنسان اللامحدودة للأسئلة المتلاحقة التى تجابهه بها الحياة . ومن ثم فهى استجابة محددّة - هنا والآن - بظروفها وشروطها النسبية ، تنجح - ربما - فى إضاءة وتنوير مناطق بعينها من الروح الإنسانى ، ولكنها تقف دائماً بعيداً عن أية إمكانية يدّعيها البشر باحراز انتصار حاسم نهائى ، أو امتلاك إجابة شافية أخيرة عن سؤال المصير .

ولّما كانت اللغة هى جسم الخبرة الإنسانية ، فإن اختيار الكاتب الوجودى الملزِم له بتجلية كل عُرى وعنف وفوضى العالم الإنسانى ، لابد وأن يخلق بضرورة الحال موقفاً أدبياً جديداً يحبل بكل تلك الفورات والصراعات والرؤى والانفجارات الكامنة تحت سطح مستوٍ أملس . وعند لحظة بعينها لن يكون هناك مفر أن تنفجر تلك القشرة الخارجية الملساء وتتناثر أشلاؤها بدداً فى فضاء معرفى وشعورى لا يمضى طويلاً قبل أن تتخلق لغة جديدة تشق لنفسها طريقاً خشناً وعراً بالتجريب ، آملةً فى أن تجسد تدفق تيارات الحياة الجارية فى أعمق أعماقها ، ومحكومة بالمفارقة الإنسانية التى يتماهى فيها الجد واللعب ، والثقل والخفة ، والرصانة والمعاتبة ، ليغدو كل شىء حياً ، عضوياً ، منحوتاً ، وجديداً فى تيار الكلمات وإنصباباتها الخطرة .

غير أن المعضلة الحقيقية هنا تكمن - وكما أشرت فى موضع سابق - فى كون اللغة يناط بها أن تؤدى وظيفة اتصالية لا غنى عنها بين الذوات المدركة على أساس ما توجده من إمكانية للفهم المشترك بين البشر . ولا تفلت اللغة الأدبية كلية من هذا القانون القابض حتى

ولو كان منطقها البنائى الخاص رمزياً وإشارياً ، أكثر منه دلالياً كما هو الحال بالنسبة للغة التعامل اليومى المباشر . وفى كل حال ، فإن القاموس الذى يشكل إطاراً لغوياً مرجعياً مشتركاً لبحوثنا فى الرمز أو فى الدلالة على السواء ، يضع حدوداً وقواعد أساسية تؤطر أية مغامرة لغوية جديدة ، مهما كانت اندفاعتها وعرامتها فى كسر العلاقات المفهومية الروتينية والتأكيد على تداعياتها السرية الرامية إلى حرية شعورية وفكرية وتعبيرية بلا ضفاف .

ولكن ليست هذه هى كل الحقيقة ، فعلى الرغم من أن القاموس واحد إلا أن اللغة الأدبية - فى معارضتها للعلاقات التى ننشئها بين الوقائع المباشرة والكلمات - تنجح عادة فى اكتشاف وتجلية مجموعة أخرى من الارتباطات والإدراكات الكامنة فى بنية وجودنا العقلى والشعورى . والحاصل أن لغة الأدب تغدو منفتحة - بأكثر مما نظن - على احتمالات وممكنات لانهائية وخطرة ، تؤسس لنفسها - فى كل خطوة منفتحة على الهاوية ، وعبر كل سياق تجريبى غير مطروق - قيمة جمالية ودلالية جديدة ، تنصهر بدورها وتلتحم تلقائياً بالنسيج العضوى للغة بعامة .

وأتصور أن المشكلة الكبرى - على الصعيدين الشعورى والفنى - التى ستعترض مغامرة الخراط اللغوية فى هذا السياق إنما تتمثل فى الكيفية التى يمكنه من خلالها أن يضبط الإيقاع ، ويوجد قدراً من التناغم العضوى فى خطابه الأدبى بين كل تلك الاحتمالات والارتباطات القائمة بالفعل ، أو الممكنة القيام على السواء ، وبحيث تنجح مغامرته فى بلوغ نقطة توازن ضرورية تمتزج فيها الوظيفة الإدراكية والاتصالية المباشرة لكتاباته، بسعيه الوجودى والجمالى - الذى يأخذ طابعاً مطلقاً بل ومتيافيزيقياً - لتعمق أغوار الخبرات الشعورية والتأملات الفكرية والاشتهاءات القلبية والحسية ، وكل ما هو وثيق الارتباط بالذات الحالمة والمندفعة فى تقصى معنى الوجود الإنسانى ومصيره .

ويقيناً فإن القبول بدخول مغامرة أدبية كهذه سيضع الكاتب وجهاً لوجة أمام مخاطر فنية ورؤيوية عديدة تجعل من تجربته الإبداعية اختياراً دائماً ونموذجياً لقدرة الشاعر على بلوغ نقطة التوازن المأمولة بين القيم الجمالية الكاملة ، والقيم الموضوعية الخالصة ، فى الأدب . وبحيث تغدو كتاباته فى نفس الوقت ، أبعد من مجرد متعة شكلية وجمالية مجانية ، وأكثر من مجرد استفهام وجودى كبير .

وربما كانت الملحوظة الأساسية المرتبطة بذلك الرهان تتلخص فى حكم عام ومتسرع ينظر إلى تلك المغامرة التعبيرية كمغامرة فى الشكل بالأساس ، وخاصة عندما يحتفى الكاتب باللفظ احتفاء تشكيلياً ، ويعتنى بالتكوينات الزخرفية والنمنمات الحرفية اعتناء يكاد يكون إستحواذياً فى بعض الحالات .

ويتصدى إدوار الخراط لتنفيذ ذلك الحكم المتطرف فى مسعاه الجمالى الخاص ، والذى يسرف فى تبسيط الظاهرة الإبداعية واضعاً إياها فى محكات غير فنية بالضرورة ، ومرتبطة باهتمامها بالتواؤم مع الواقع الظاهر ، أكثر من ارتباطها بالإرادة الخالقة - الواعية واللاواعية على السواء - التى تعمل عملها فى سرية كاملة وعلى نحو موصول داخل الكاتب . وتسعى تلك الإرادة إلى تعميق صلة الكاتب بموضوعه ولغته معاً ، مؤكدة على امتزاج العنصرين التكوينيين الأساسيين امتزاجاً كلياً لا يقبل الفصم . وموحدة بين سعى الكاتب إلى مطلق فلسفى وإنطولوجى ، وانشغاله بكمال تعبيرى ولغوى بالأساس وبنفس الوقت .

ويأتى دفاع إدوار الخراط عن موقفه ومغامرته الإبداعية على مستويين ، أولهما فلسفى وثانيهما تاريخى .

أمّا الفلسفى - أو فلنقل عنه خبرة المتيافيزيقا - فإنما يتمثل فى استلهام قيمة التكرار والمعاودة فى بنائه القصصى الاستطرادى من فن الأرابيسك العربى والخراطيش الفرعونية . ويعتقد إدوار الخراط أن هذا التكرار وذلك التفريع هما نوع من العود إلى تجسيد ذات الخبرة الواحدة والتى تصبح فى كل مرة شيئاً مختلفًا عن سابقتها ، فى نفس الوقت .

ويلقى الكاتب نفسه محكومًا بدوافع باطنية عميقة وقابضة لتحقيق نوع من قيمة مطلقة تعجز كل محاولاته اللاهبة عن إنجازها أو القبول بما هو أقل منها . ويفترض إدوار الخراط أن مغامرته أشبه ما تكون بالمضى فى دائرة مغلقة ، أو فى مثمن الأضلاع ، وهو من بين الأشكال الهندسية كافة أقربها إلى الدائرة . وهما معًا الأكثر شيوعًا فى الأرابيسك .

ويعى ادوار الخراط أن هذا النوع من الفن - وبحكم خصائصه التكوينية ذاتها - يكاد يكون مقضيًا عليه بالوقوع فى فخ التجريد والتحديد والقطع[٤] .

والحاصل أنه إذا كان الأرابيسك يستهدف بالأساس أن ينقل الذهن والنفس إلى منطقة

ما من مناطق المطلق ، إنطلاقاً من جمالية بعينها تعتمد على معاودة التنويع للعنصر الفيزيقى الواحد ، فإن فن القص - مهما كانت استفادته من تلك الخبرة الجمالية الخاصة بالمنمنمات - يمضى فى واقع الحال باتجاه جمالية مغايرة إلى حد بعيد . فالقيمة التى ينشدها القص لا يمكن أن تكون أبداً قيمة تجريدية ، كما أن الخبرة المتولدة عنه فى الشعور ليست دينية ولا تربوية بالأساس . وهذه الخبرة - وإن كانت تنبض بنشاط تأملى واستبطانى غير محدود - فإنها تتمتع - بضرورة الحال - ببعد فيزيقى بل وحسّى بالمعنى المباشر حتى .

والحقيقة أن مغامرة إدوار الخراط - من هذه الزاوية تحديداً - تبدو موزعة وحائرة بين الأرضين ، قدم هنا وأخرى هناك. صحيح أن الكاتب ليس مطالباً أبداً بالقفز فوق الظلال والفوارق الطفيفة لمروحة الألوان المتشابكة والمتداخلة التى تثيرها أسئلة الوجود والفن الكبرى عبر كل العصور ، إلا أنه من غير المقبول كذلك أن يبقى النص معطلاً طويلاً عند تلك التخوم القلقة القائمة بين شكلين بالغى التباين من أشكال الجمالية الأدبية .

وربما استهدف النص الخراطى أن يختبر مقدرته الخاصة على التوازن سائراً حتى نهاية الشوط على الحبل المشدود بين الجمالية التجريدية والمتيافيزيقية التى تنفتح فيها دائرة ، على ما لا نهاية لها من الدوائر فى سلسلة المنمنمات اللامحدودة ، وبين الجمالية الحسية والعضوية فى دائرة قصصية لها اكتمالها الذاتى الضرورى - ومهما عاود الكاتب مقاربة تلك الخبرة بعد ذلك - لحكم كونها متفتحة على أحداث ومصائر لبشر حقيقيين يعيشون فى الزمان والمكان المعينين واللذين يشكلان معاً حصيلة ملموسة لوجود متبلور إلى أقصى حد .

وكأى لعبة من ألعاب التوازن ، فإن مخاطر سقوط اللاعب قائمة دائماً فى كل خطوة يخطوها ومهما كان احترازه أو احتراسه .

وليست المسافة الفاصلة بين نجاح المغامرة الإبداعية فى بلوغ اتزانها الذاتى جمالياً ووجودياً ، أو سقوطها فى فخ الشكلية الجهنمى ، بأبعد من هذه الخطوة التى تبدو محكومة بقوى عديدة مجهولة تتجاذبها فى اتجاهين متعارضين .

وتحاول كتابات إدوارالخراط القصصية - وخاصة منذ « رامة والتنين » فصاعداً - أن تدخل هذا الرهان وتلك المخاطرة من أوسع أبوابهما . وأتصور أنها تنجع نجاحاً كبيراً فى

معظم الأوقات ، ودون أن يعنى ذلك أبداً أن الكاتب قد فض لغز تلك القوى المجهولة والمتعارضة فى روحه ، على نحو حاسم ونهائى . والحاصل أن تلك الكتابات التى تنقل لنا فى الغالب ألواناً وصنوفاً جديدة دائماً من الخبرة الإنسانية والجمالية على السواء ، لا تفلت كلية من ظل قاتم لتكرار رتيب أو انفتاح - عقلى بالأساس - على منطقة بدائية من حسنًا اللغوى ، مما لا تستوجبه ضرورات حقيقية فى سياق معاودة الخبرة وتوليدها ، إن رؤيوياً أو جمالياً . ويتجلى ذلك الظل بوضوح فى تلك الفقرات الطويلة من رواية « الزمن الآخر » بشكل خاص ، والتى يسيطر عليها حرف واحد تتدفق الكتابة من خلاله فى عرامة وإحتدام وفق ضرورات انفعالية ذاتية ، يهدف الكاتب من ورائها إلى فتح آفاق مجهولة وكامنة لنوع آخر من التواصل بين المبدع والقارىء على مستويات أولية ومباشرة ، بل وبدائية فى الحس . ويطلق إدوار الخراط على هذه الظاهرة مصطلح « الإصاتة »(٥) . أمّا « د . فريال جبورى غزول » فإنها ترد تلك الظاهرة الخراطية إلى أصولها القديمة فى التراث الشعرى العربى مشيرة إلى فارق ثانوى وشكلى بين الأصول والفرع . تقول :

نلمس فى الزمن الآخر مهارة لغوية واستغراقاً بيانياً وانغماساً فى متعة الكلمة المصوتة كما عند الشاعر الجاهلى والقصيدة العربية الكلاسيكية . وما كان صرامة إيقاعية تلتزم بحرف الروى والقافية الموحدة فى القصيدة القديمة ، أصبح عند الخراط التزاماً جناسياً يصل إلى درجة الظاهرة الموسيقية والبصمة الفنية وأحياناً تندرج تحت ما أسميه : الهاجس الشفوى أو الهوس التمفصلى(٦) .

ويحرص إدوار الخراط كل الحرص على التصريح المباشر بأنه يجد نفسه مندفعاً فى كتابة مثل تلك الفقرات دون تخطيط سابق لها ، وفى دفقة تعبيرية واحدة وتلقائية ، تبدأ وتنتهى - فى أغلبها - دون أن يغيّر فيها إلا قليلاً(٧) .

ولعل رده ذاك هو أحد مستويات تلك المجابهة الجمالية والإيديولوچية التى ينهض بها دفاعاً عن مغامرته الإبداعية ضد أى تصور أو حكم يرميها بالاستغراق فى الصنعة والتكلف ، والإحتفاء البالغ بالمهام الزخرفية والبديعية والغنائية ، على حساب الأصالة الفنية والفكرية التى هى بمثابة الغاية الروحية للأدب .

وأياً كانت دفوعه فى هذا السياق ، فإننى أعتقد أن الأمر موكول فى النهاية إلى ذوق

وتقدير كل قارىء على حدة لتقرير ما إذا كانت هناك فى مغامرته اللغوية ضرورات شعورية وإنفعالية قابضة استهدف الكاتب نقل خبراتها إلينا ، ووقفت اللغة المنطقية المألوفة بانسياقها وتركيباتها المفهومية - النحوية والبلاغية - الشائعة حجر عثرة فى طريق بلوغ هذا الهدف ، أم أن المسألة كلها قد لا تتعدى حدود اللعب باللغة وفيها . وهو نوع من اللعب لا ينبغى النظر إليه أو الحكم عليه بأقل أو أكثر مما يستحق من الاهتمام والانتباه ، وباعتبار اللعب - هو فى نفس الوقت - شيئاً بالغ الجدية والإمتاع ، أعنى نشاطاً إنسانياً بريئاً وعميقاً فى آن .

وتقودنا تلك النتيجة مباشرة إلى المستوى الثانى من مستويات دفاع إدوار الخراط عن مغامرته الإبداعية ، أعنى البعد التاريخى للقضية ، فإذا كانت كتاباته تنطلق من اعتقاد راسخ عنده بأن اللغة هى نفسها صميم الخبرة الجمالية والوجودية التى لا تكون الكتابة موجودة بدونها سواء على المستويات الحسّية والشكلية الأولية ، أو على مستوى الغاية الروحية البعيدة لها ، فإن عنايته باللغة وحرصه عليها لا ينبغى النظر إليه أبدا كقيمة زخرفية مضافة على النحو الذى نعرفه فى مقامات الحريرى والهمذانى مثلاً . فالقانون الحاكم لبنية كتاباته يتجلى فى اعتبار كل من اللغة والخبرة أقنوما قائما فى كيان واحد لا انفصال فيه ولا انقسام .

ويتصور إدوار الخراط أن الخلط والتشوش الحادثين فى أحكام البعض - ليس بخصوص كتاباته هو وحدها ، وإنما بالنسبة لأى كتابات جديدة تنتمى إلى حساسية وذائقة أدبية مغايرة - يمكن إرجاعهما إلى أسباب اجتماعية وتاريخية بالأساس ، لافنية ولا تحليلية بالمعنى الحصرى . فالحاصل أنه نتيجة لظروف اجتماعية وسياسية وثقافية بعينها ، ظهرت موجة كاسحة فى الثقافة العربية تنظر إلى اللغة كشىء سطحى وهامشى ، بل وقد تصل إلى حد اعتبار الاحتفاء بها والحرص عليها جريمة ثقافية فى حق الشعب وتحدياً للقيم الموضوعية الإيجابية فى العمل الأدبى وانتقاصاً من دوره وفاعليته فى النهوض الاجتماعى والسياسى والحضارى بعامة . وخلال تلك الحقبة الثقافية - التى بدأت منذ مطلع الخمسينيات وازدهرت فى الستينيات من هذا القرن تحت عنوان « الواقعية الاشتراكية » فى الأدب والفن ، قام معظم الكتاب باعطاء الأولوية لتحقيق المضمون والهدف الاجتماعى ، ولو كان ذلك على حساب القيمة الجمالية والغاية الروحية الختامية للعمل .

وفى تقصيه للجذور البعيدة لتلك المشكلة الثقافية ، يعتقد إدوار الخراط أن مقدماتها

الأولى جاءت فى مرحلة تاريخية أسبق من مراحل تاريخنا الأدبى الحديث ، ويقصد بها مرحلة إحياء وبعث الأدب العربى القديم والتى تم تدشينها خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وقد كان الهاجس الملازم لتلك المرحلة يتمثل فى الحرص البالغ على إحياء التقاليد القديمة فى اللغة والشعر العربيين ، ومن ثم كانت هناك عمليات متواصلة من الفرز والتنقية النشطة للغة الأدب ، والنأى بها عن كل شبهة قرابة بلغة الحياة اليومية . وساهمت أجيال أدبية عديدة فى تعميق ذلك الانفصال بين لغة التعبير الأدبية ، ولغة التعبير الحياتية ، ابتداء من جيل النهضة وشعراء الإحياء الكلاسيكيين الذين ارتضوا لأدبهم معجماً خاصاً يبتعد عن لغة الناس اليومية ، وكانوا حريصين كل الحرص على اللغة الفصحى التى نشطت فى عملية تصفية واسعة المدى للقاموس الأدبى ، وأثارت الكثير من المشكلات - فيما بعد - بين الفصحى والعامية ، وموقف الأدب من كل منهما . وبشكل طبيعى ، تفاوتت إستجابات الكتاب ومواقفهم الخاصة من تلك القضية . فعلى الجانب الآخر نرى بعض القصاصين - ممن كانوا يكتبون للصحافة بالأساس - قد حرصوا على توخي السلاسة والسهولة فى كتاباتهم ، ربما كرد فعل تلقائى على مغالاة البعض الآخر فى الانتصار للغة المعاجم المتحفية التى لا توجد صلة عضوية حقيقية بينها وبين حياة الناس .

ويرى إدوار الخراط أن المحصلة الختامية لردة الفعل تلك كانت سلبية غالباً . فقد نتج عن إختيارهم ذاك نوع من تضييق المدى اللغوى لهم ولقرائهم على السواء . وهكذا أخذت مشكلة اللغة الأدبية وجهة مغايرة تماماً لوجهتها السابقة المتمثلة فى الحرص الكلاسيكى العنيد على المعجم القديم دون الاهتمام بضرورة مواكبة اللغة - باعتبارها كياناً عضوياً حياً ومتنامياً - لتلك التحولات والانقلابات الحضارية الكبرى ، الجارية فى عمق بنية المجتمع . وجاء حرص الواقعيين الاجتماعيين والاشتراكيين على السهولة والوضوح الكاملين - المرتبطين بتحقيق الهدف الاجتماعى المباشر من تعليم أو توعية أو حتى تحريض - ليضيف تعقيدات جديدة إلى الظاهرة . واستعرت حرب اللغة بين الجانبين دون أن يلتفت أى منهما - وفقاً لآراء الخراط - إلى حقيقة أن الخبرات الحياتية والشعورية والروحية والجمالية على السواء هى على درجة عالية من التنوع والتشابك والتعقيد ، إلى الحد الذى يتطلب مالاحدود له من الثراء والغنى اللغويين . بل وأكثر من ذلك إلى مغامرات كبرى ومجازفات خطرة تحدق مباشرة فى هاوية

بلا قرار ، وتقفز ، بعد كل حساب فى عباب المجهول واللامنظور ، كسبيل وحيد - لابديل عنه - لاستعادة البراءة الأصلية للغة التى هى صلب البراءة الأصلية للخبرة الروحية والجمالية التى تجسمها اللغة[٨] .

وهكذا يطور إدوار الخراط دفاعه عن مغامرته الإبداعية إلى نوع من الهجوم المضاد لدك القواعد الفلسفية والتاريخية التى ينطلق منها أولئك الذين يعتبرون كل مغامرة جديدة فى إتجاه مغاير لقناعاتهم محض نزعة شكلية وهوس زخرفى وإيقاعى زائد عن حاجة الأدب . والأمر المحير حقاً إنما يتمثل فى الإيمان الرائج بين دعاة الواقعية باعتبار أنه لا فصل هناك بين ثنائية الشكل والمضمون المزعومة ، بينما هم ينظرون إلى الاجتماعى والسيكولوجى والروحى واللغوى نظرتهم إلى موضوعات منفصلة ليست بينها أية وحدة فى المركز الذى يفترض أن تؤول إليه كافة تلك العوالم فى نهاية أى تحليل أو بحث فلسفى أو جمالى . والحاصل أنهم يمهدون الطريق بأنفسهم - عبر هذا الاختيار السكونى - كى تتعرى كتاباتهم ذاتها من أهم منطلقاتها ودعاماتها القيـــمية ، وتبتعد بإطراد موصول عن هدفهم الرئيسى المعلن ، أعنى التعبير عن روح الشعب وتجسيد خبرته الخاصة بالحياة .

ويقيناً فإن القضية المثارة الآن لم تعد قضية الفصحى أم العامية ، الصوت الواحد أم الأصوات المتعددة ، الفهم أو الاستمتاع الجمالى ، المضمون أو الشكل ، فهذه القضايا كلها قد تم تجاوزها - إلى حد بعيد - بعد أن تبدلت الحساسية الأدبية العربية فى اتجاه الانتصار للأدب الإشكالى الذى ماعاد حاملاً ليقين بعينه ، بل مستقصياً بدأب وهمة لسؤال وجودى وجمالى دائم التغير والإنفلات ، والذى يطور تقنياته وأساليبه كى تغدو متوائمة مع التطورات الجارية فى أهداف الكتابة بالذات .

ويرى ر . م . ألبيريس :

إن تبدل « الأسلوب » الأدبى مرتبط بتبدل النية الأدبية . إن الأدب ، بدل أن يصف موضوعاً محدداً - هوى بشرياً ، رحلة مغامرات ، مشكلة - فى عالم متوازن بالأصل تمام التوازن ، أقول إن الأدب بدلاً من هذا يجعل المشكلات الكبرى التى تحلها البشرية محسومة ، عن طريق واقعة لا أهمية لها ، لاتختلف فى نوعها عن الوقائع السابقة ، لكنها محسومة بها من خلال أصدائها بطريقة مخالفة[٩] .

وهكذا تظهر المشكلة الحقيقية التى تفرض نفسها فرضاً على المغامرة الأدبية العربية المعاصرة فى الكيفية التى يمكن معها أن تتحقق الغاية الروحية للأدب بكل الأصالة الفنية والجمالية واللغوية المطلوبة .

وواقع الحال أن كل اختيار مطروح على الكاتب فى هذا الشأن ، هو اختيار ايديولوجى بمعنى ما ، حتى ولو كانت مقدماته وظواهره جمالية ، أسلوبية كانت أم لغوية . ويحدد إدوار الخراط اختياره القاطع قائلا :

ليست مشكلة اللغة بذاتها ، معزولة عن الخبرة ، موضع السؤال ، فيما أتصور من البداية بمعنى أن الخبرة نفسها ، على كل مستوياتها ، الحية ، التأملية الشعرية ، الفلسفية ، الفردية ، وما شئت ، متصلة اتصالاً - لا ينفصل - بلغتها بالتحديد ، فالمسعى إذن ليس مسعى لغوياً ، بالمعنى المعزول ، المعقم ، إذا شئت . بل لعل من الأشياء التى أضيق بها أشد الضيق أن يركز بعض قرائى أو نقادى على مسألة اللغة . ولعل لهم عذراً من ناحية ، وليس لهم عذر من ناحية أخرى . فإن كانت لغتى خاصة ، فكل رجائى ألا تكون خاصة إلى الحد الذى تصبح فيه مجرد « لغة »(١٠) .

ويلوح لنا إدوار الخراط منتبهاً إلى ذلك الخطر الداهم المحدق بمغامرته اللغوية ، والذى يهدد كل لحظة بقطع قنوات التواصل بينه وبين قارئه ، وفتح بوابات الجحيم الحقيقى أمام مصيره ككاتب ، أعنى قدر العزلة . وبتقديرى الشخصى أنه لم يعد أمامه من خيار آخر سوى المضى بمغامرته حتى نهاية الشوط ، وتعميق احتمالات الخطر ، ومضاعفة الرهان على المستقبل لإمكانية وحيدة لتجاوز محنة الحاضر . وهو النوع الخاص من اختبارات القوة النفسية والصبر على المكاره الذى صرنا نعرف أنه إحدى العلامات الفارقة فى شخصيته الحقيقية والأدبية على السواء .

وهكذا يجد إدوار الخراط مغامرته الإبداعية قد أصبحت مشروطة بمطلب أولى ينحو منحى أخلاقياً - لا تنازل عنه ، ومهما كان الثمن - متمثلاً فى مسعاه الملتزم بتحقيق أصالته الفنية الكاملة . وليس هذا مجرد قيمة بسيطة ، ولكنه وكما قلت - اختيار وجودى شامل ، إيديولوجى بالمعنى الواسع والعريض للكلمة .

ويضعنا الاختيار الخراطي ذاك في مواجهة مباشرة مع سؤال وجودي وفني لا يقل أصالة ولا جذرية ، وهو السؤال الذي يبحث في ما إذا كانت حياتنا هي الحياة التي نعيشها يوماً بيوم ، أم أنها المغامرة الخطرة الكامنة في أعماق وجودنا والتي تشي بها أشواقنا وأحلامنا الفنية المستحيلة ؟

ولقد أثارت مغامرة إدوار الخراط اللغوية استفهامات نشطة ، بل ثائرة ، عديدة ، تبحث كلها في صدق وأصالة ارتباط لغته بالواقع الذي لا يمكن اختزاله بحال من الأحوال إلى مجرد قيمة جمالية بسيطة . فأي (واقع) إذن ذلك المقصود في تلك الاستفهامات - بكلمة (الواقع) ؟

يتجه الذهن مباشرة عند ذكر كلمة (الواقع) إلى تلك المحددات والعوامل والظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي نمارس حياتنا اليومية في ظلالها ، نصنعها وتصنعنا ، وتقرر اختياراتنا فيها وفق قوانينها القابضة التي تسعى لحبسنا في وضع بشري بعينه نظل دائماً متمردين عليه ، رامين إلى نفيه أو تحسين شروطه الحاكمة ، في أقل تقدير . ولاخلاف أبداً على أن كل تلك المحددات والشروط السابقة - والتي تشكل الإطار الطبيعي والاجتماعي والتاريخي لوجودنا - هي (من) الواقع غير أنها - يقيناً - ليست (كل) الواقع . فالواقع ظاهرة وجودية أغنى وأعقد وأبعد دلالة من أن تكون محصورة في بعدها الظاهري فقط . وكما تتطلب حياتنا الحية والاجتماعية والأخلاقية واقعاً يصبح لها بمثابة المجال الحيوي المرئي الذي ترتوي فيه تعطشاتنا إلى الامتلاء العضوي ، فإن حياتنا الروحية ليست أقل تطلباً إلى نوع آخر من الواقع الذي يروي ظمأنا إلى استشراق حقيقة إيمانية ما ، إلهية كانت أم إنسانية . والحال أن الواقع يغدو متماهياً كلية مع الوجود ذاته بحديه الظاهري والباطني على السواء . ويصل إدوار الخراط إلى هذه النتيجة ، مستخلصاً منها وجود أكثر من مستوى للواقع ، تنشد مغامرته الأدبية التعبير عنها ، أو الإقتراب منها ، ماأمكنه ذلك . يقول :

إن « الواقع » كلمة تشير إلى ظاهرة شديدة الاتساع ، شديدة التعدد ، شديدة العمق ، وإن الواقع هو كلمة أخرى للوجود نفسه . وإن الواقع هو الحلم .. إن الواقع هو « الفانتازيا » .. وإن الواقع هو الخيال ، إلى جانب أن الواقع هو ظروف الظلم الاجتماعي ،

الصعوبات والفقر والفاقة ، والإمتهان وكل الجوانب القبيحة فى العالم .. فهو أيضاً ، كما قلت ، يشير إلى أو يعنى حقيقة الموت ..حقيقة خبرة الحب .. لغز العلاقة مع المرأة . إلتباس العلاقة مع الصديق . هذه الخبرات الحميمة التى تحتل جانباً كبيراً من ساحة حياتنا ، والتى ننساها عادة أو نحاول أن ننساها فى نشاطنا اليومى ، سواء كان هذا النشاط نحو تأمين الرزق ، أم نحو تأمين المكانة الاجتماعية ، أو نحو السلطة ، أو نحو الثروة ، أو نحو الشهرة .. أو ماشئت من أغراض . هذه المساعى كلها تنسى تلك الساحة العميقة التى نتشارك فيها على مستوى معين .. تلك الساحات التى أسميتها ساحة « لعب » أو عمل ، أو آليات القوى والطاقات الواعية ، أو اللاواعية ، أو التى تقع تحت سطح قشرة الوعى ، هذا أيضاً واقع .. وواقع أساسى فهو واقع قائم ولايمكن نكرانه . ولعل الفن هو من المساعى القليلة التى تبتعث ، وتلقى الضوء . وبذلك يمكن أن نحكم أو أن نعرف كليهما أو أيهما هذا الواقع .. هذا الواقع الآخر .. هذا الجانب الآخر من الواقع .. هذا الوجه المظلم من العمر الذى لانراه . لعل الفن هو أحد المساعى القليلة التى تقوم بهذا الدور . من أى واقع انطلقت ؟ من هذه الظاهرة الشديدة التعقيد الشديدة الغنى والثراء ، والشديدة الاتساع[١١] .

والحاصل أننا سنجد مغامرته الإبداعية مندفعة بقوة لتصدم أفكارنا ومشاعرنا الساكنة والمستريحة عن واقع سطحى الأبعاد ، يفتقد إلى حس المخاطرة بعمق الوجود وديناميكيته وتداخله المرعب . وفى سعيه كى يرينا مالا يمكن أن نراه من الواقع إلا فى وحدته وشموله وكليته ، نلقى راويه منخرطاً تماماً فى الموقف والخبرة المحكى عنهما . وتنتفى تلك التثنية الشهيرة فى الروى الكلاسيكى عندما يستعيد الراوى عين الكاتب الكلية المعرفة ، ويستعيد الكاتب عن الراوى كلية الشهادة والمعايشة ، وتستبدل بنوع من التركيب والتداخل والتوحد الواعى بين الطرفين شكلياً وموضوعياً ، وتتم مقاربة الخبرة القصصية من زاوية أخرى هى كلية الإستبصار وشمولية الاستبطان التى يتمتع بها كل من الراوى والكاتب دون تمييز بينهما . ومن هنا يغدو الوعى السارى فى كتاباته وعياً مركباً متعدد المستويات الدلالية والرمزية على السواء وهو وعى - حتى فى تركيبه وتعدد مستوياته - ينهل من داخل واحد ، أعنى من صميم الخبرة الإستبصارية والتأملية الواحدة . وليست الكثرة الحادثة إلا مظهراً من مظاهر الوحدة الكامنة فى عمق احتمالات وامكانات تعبيرية لانهائية . وتنجح مغامرة إدوار الخراط اللغوية فى إعادة إيجاد الواقع على خمسة مستويات متداخلة ومتراكبة .

أولاً - الواقع الوقائعي :

فى هذا المستوى الأدبى - بالمعنى القيمى - من مستويات تكوين الواقع ، نجد التجربة الأدبيـة مغروسـة بقـوة فى تراب التسـجيل الدقيق للظواهر المباشرة واللامحدودة للحياة الشاملة ، والتى هى بمثابة الأرضية الصلبة والخشنة التى تتأسس فوقها كل البناءات الشعرية والحلمية الآتية . وتمضى النزعة التسجيلية فى التجربة لتحقق هدفها فى اتجاهين متعارضين ومتراصفين ، فى نفس الوقت . وقائع الحياة الشخصية للراوى كما تشير إليها وثائق تاريخية من السجلات المحفوظة للأسرة ، ووقائع الحياة الاجتماعية العامة كما تصلنا عبر جملة من المواد الصحفية والخبرية المبثوثة بمهارة بنائية أحياناً ، وبمباشرة وقصدية صريحة فى أحيان أخرى . وتحرص التجربة على المزاوجة بين حديها الطبيعيين فى إطار مرجعى واحد معرفياً ولغوياً ، كنوع من التأكيد على الوحدة العضوية التى ينصهر فيها الذاتى ويلتحم بالعالم ، دون أدنى فصل .

ثانياً - الواقع الحدثى :

تتداعى الأحداث القصصية داخل الكتابات ناسجة شبكة هائلة لخبرة شعورية وروحية تتخلق وتتنامى بحرية كبيرة ، عبر عالم مشترك مفتوح على أسئلة ومخاطر واحتمالات بغير حد .. وترتهن تلك الخبرة فى تكونها وتطورهابالقوانين الموضوعية القابضة لحياة وارتباطات ومصائر البشر كما هم موجودون فى الكتابات . ومهما كانت مقدرة الكاتب على الإيهام الفنى ، وحرصه على الضبابية الشعرية ، فإننا نقدر على تلمس طريقنا بسهولة نسبية وسط تيارات متعارضة من الحوادث الفعلية أو الممكنة فى سياق التداعى الروائى ، مثلما نقرأ فى صدمة اللقاء الثانى بين ميخائيل ورامة ، والتى تبدأ معها فصول جديدة من حكايتهما فى « الزمن الآخر » .

ثالثاً - الواقع الحلمى :

من وجهة نظر معينة ، أزعم أن هذا اللون من النشاط اللغوى هو الأجلى والأكثر شيوعاً وترددا على طول التجربة . وعبره - بالأساس - يقوم الكاتب بمقارباته وتأملاته المطولة لنزع الحجب عن السر العميق المركوز ، والكشف عن الوجه الأكثر خفاءً للحقيقة . إنه التقليد

الأشد أصالة لتجربة الكاتب مع المطلق . وهو المحاولة المستحيلة - كما صرنا نعرفها الآن - لمزاوجة الالهى بالإنسانى ، والروحى بالجسدانى فى رباط عضوى واحد يمتح من تداعيات الذات سيكولوجياً ، وصبوات القلب وأوجاعه ، على السواء . أما وسيلته الفنية فى مقاربة تلك الخبرة فهى المونولوج الممتد الذى يدوم فى عقل وروح ميخائيل بلا انقطاع ، حتى ولو استهل النص مونولوجاته بكلمات من نوع ، قال ، لم يقل وهذا كله لم يقُل ، وغيرها من مشتقات لفظ القول :

قال : سراب الدوام ، سديم الثبات ، والخلود ، ليست كلها إلا خدعة من خدع الآلهة التى تمكر بنا ومكرها غير حميد .

فكيف تطلب الدوام ، وتطمع إلى مقام الآلهة ؟

أليس التقلب . والإنحسار ، والنكوص ، هو جوهرك الباقى ؟

فى وسط طيش القلب صخرة راسخة ما ، لاتطولها يد .

وأنت تعرف أن التكرار مستحيل ، وتنشد ماهو أكثر من رحمة رجع الصدى ،

مرة ، ومرة تنشد الصرح الذى لايعرف البلى ولا الدثور بل يدوم ، ريان الجسد ، نضر الإهاب ، يدوم ..(١٢) .

رابعاً - الواقع الاسطورى :

تتحدد المغامرة بنوع من الطلب الصوفى . وفى طلبها لليقين تصل إلى يقين الطلب . والحال إن الله لايحل أبداً فى التجربة ، لذا كان استدعاء كل آلهة العالم ضرورة روحية وأخلاقية ملحة ، من إيزيس إلى ماريا ورامة . وفى الوحشة المرعبة التى تلف وجوده العارى إلا من أشواقه الميتافيزيقية ، كانت تلك البنية الجبارة تضرب بجذورها قوية فى أرض القلب الوحيد ، تأخذ من التاريخى وتحلق فى الأسطورى ، واشية بظمئها الأبدى إلى مطلق يلين ملمسه ويستحيل لمسه :

كانت تسير معه ، إلى جانبه ، تصعد على الرمل الهين ، لم تتكلم ولكنه كان أنيساً بها ، كأنه يعرفها من زمن لا أول له ، وقلبه مرتاح ، لم تكن من الشيطان بل كان يعرف أنها

قديسة ، ومن جمال وجهها المدور المشع الذى صوحته الشمس تعرف أخيراً على اسمها ، مارية الإسكندرانية ، غانية راقودة القديمة ، تنزل معه على الصخور الآن ، مازالت تقضى أعوامها السبعة عشرة فى الصحراء ، مارية المصرية الأولى والأخيرة ، تركت مجد الجسد البائد إلى مجد الجسد الحى ، وقد أخلصت نفسها للنقاء،الإلاهة القديمة التى نزلت إلى الأرض لتأخذ على عاتقها خطايا كل البغايا عابدات القمر والزهرة والعزى ، كل الشائهات ، كل المضروبات وكل المساخيط من بنات جنسها(١٣) .

خامساً- تجاوز الواقع :

قفزة التجربة الكبرى إلى مساحات خالية إذْ فى المطلق أو فى الفراغ ، وصولاً إلى تلك الساحات التى يسميهاساحة « لعب » أو عمل أو آليات القوى والطاقات الواعية ، أو اللاواعية أو التى تقع تحت سطح قشرة الوعى . وهى ظاهرة ميتا واقعية ، تنتمى مكوناتها إلى طينة شعورية وإنفعالية وموسيقية خالصة ، فيما أطلق عليها اسم (الإصاتة) :

عجيج العباب يعربد فى قاع القوقعة التى عصفت بها الأعاصير وعركتها فتعرت إلا من تعاشيب الربيع العافى ، لكن طعنة أعياد العطايا تتعدى العدم إذ نتطاعم المتع تتشجع فى عمود الضلوع . عسف العلل والنتائج عقابيل الروع عادت بعد أن كان التعرى يلتمع بشعار الأعراس . تموّه الضراعة عاتيه أين العنادل عذبة الإيقاع فى مناعم العشق العجاج ؟ تعتلج الشعاليل ، ولها عزيف ، وتندلع فى العروق ذات العساليج التى تنشعب فى عنان العتمات . وقعت منى درعى مزعاً ، فى البلقع الوسيع ، الوجع العضوض يسفعنى ومالى من عوذة فى الفجيعة . وعقيقة العين العزيزة عهن مرتعش . عرامة العيمة إلى عصارتك إلى عبق زروعك اليانعة تخلع أضلاعى . عطشان إلى مراتعك أنا . أما أنت فتعوذين بعباءة تهجاعك العميق . تعلق بك عراجين عمادى . لايشفع لى صرع عبادة صعبة عنوت ، وأنا أقطع الوعور فى الهزيع الأخير(١٤) .

ويلخص « د. محمد بدوى » تلك العناصر التكوينية التى تشتمل عليها مغامرة إدوار الخراط اللغوية ، فى ارتباطها بإعادة تكوين الواقع أدبياً ، بقوله :

على أن النص الخراطى لايقتصر على العناصر التكوينية وإلا أصبح نصاً أحادياً يقتصر

على جزء من الواقع ، ويفقد بوصفه رسالة جزءً مهماً من إبلاغه ، ولذلك فهذا النص يتوسل عدداً من الوسائل التى تحقق الإيهام بالواقع . كأنه يحلق عالياً ثم يعود ثانية إلى الأرض محاولاً أن يتحرك بين داخل أبطاله ، ومايحدث خارجها ، فينتقل من التحليق والوجد اللغوى إلى الواقع الصلب ، حيث الوصف يركز على الأشياء ، ويؤكد قسمات المكان كما نرى فى بداية « الزمن الآخر » فى وصف القاهرة الفاطمية ، وكما نلمس فى استعارته بعض وسائل الرواية الوثائقية(١٥) .

خلاصة القول ، أن مغامرة إدوار الخراط اللغوية لايجوز أبداً اعتبارها مجرد محاولة شكلية أو زخرفية (فى اللغة) ، بقدر ماكانت تعبيراً عن إختيار وجودى حر ومسئول ، يلزم به الكاتب نفسه كى يستجلى كل الجوانب الخفية والكامنة من عنف وفوضى وقسوة العالم الإنسانى ، فى نفس الوقت الذى يسعى فيه كى يتعرف - ويعرفنا معه - كيفية بلوغ ذلك الفرح الحقيقى من التواصل البشرى والكونى عبر الإشراقات والانفجارات الباهرة للغة هى جسدنا وبيتنا وهمنا وخلاصنا معاً ، ومع ذلك لانعرف من إمكانياتها الفادحة والباذخة إلا النزر اليسير .

ويقيناً فإن مغامرة هذه شروطها ومحدداتها ، وذلك هدفها الوجودى العنيد ، تصبح مفتوحة دائماً على احتمالات لانهائية للخطر والرعب والجمال ، والتى تكتنف جميعها مصير الشاعر ، الذى يلفه ضباب الوجود الشامل العميق .

١٣ - أهواء نقدية

إذا كانت مغامرة إدوار الخراط الروائية قد أثارت دائماً - ولاتزال - مالانهاية لها من الأسئلة الخلافية والقضايا الشائكة ، والتى تتعلق جميعها بقيمة هذه المغامرة وضروراتها ، وتبحث فى إنجازاتها المحققة إن على صعيد الرؤية الجمالية ، أو على صعيد الموقف الوجودى الشامل على النحو الذى حاولت تلمس معالمه وتأسيس أطره وحدوده خلال الفصول السابقة كلها .. فإن مغامرته النقدية وإسهاماته فى مجالى علم الجمال والنقد التطبيقى لفن القص العربى والفنون التشكيلية ، على السواء ، قد غذت هذه القضايا الخلافية ، وعمقت تلك الأسئلة المهمّة ، واصلة بها إلى حدودها التجريبية القصوى . ومهما كانت احتمالاتها ونتائجها المفتوحة على الخطر وعدم الاستقرار والعواصف المكبوحة ، فإن هذه المغامرة لاتقبل أبداً بأقل من الإثارة الفكرية والشعورية الكاملة ، والاستفزاز الجدلى المتواصل ، رامية إلى تقليب السطح الراكد لحياتنا العقلية والإبداعية بتيارات متلاطمة جياشة تحبل بأهواء ونزوات ووثبات روحية وشعورية وبلاغية شتى ، وتضج بأفكار ورؤى ومفاهيم وجودية وجمالية وتاريخية ذات طبيعة إشكالية وخلافية بامتياز .

متوحداً - مرة أخرى - مع ذلك المتمرد الوجودى الكامن فى أعماقه ، ينتصب إدوار الخراط مساجلاً على جبهات عديدة وعريضة فى فنون القص والشعر والتشكيل ، محكوَماً بإرادة العمل فى تفكيك وهدم أركان ذلك العالم القائم والراسخ بمقاييسه وتقاليده الموروثة المقررة ، وبقيمه الجمالية وأنساقه الدلالية ونظمه المعرفية ومؤسساته الثقافية ذات الطبيعة السلطوية ، دون أن يقنع أبداً بذلك الدور (السالب) والذى يمثل وجهاً واحداً فقط من وجوه مغامرته الكبرى التى تستهدف الآتى ، وتسعى إلى تحقيق خلاصه الروحى والأخلاقى عن طريق القبول الأولى بمبادىء العمل والمجازفة وإرادة الحياة .

وأتصور أنه قد قد بات جليا لنا الآن مقدار ما يتمتع به إدوار الخراط من نزوع حارق

لبلوغ يقين معرفي وشعوري محدد في نفس الوقت الذي كان عقله الجدلي النشط يواصل رحلته من خلال تعرجات ومنحنيات وفجوات الحياة الروحية والفكرية والحقيقية ، متطلعاً إلى بلورة جوهرها الكامن المركوز وخلاصتها الكثيفة الثاوية . لذا فقد كان طبيعياً أن يندفع - ومنذ شبابه الباكر - في مغامرة لممارسة الفعل النقدى على الأصعدة الاجتماعية والمعرفية والجمالية ، على السواء رامياً إلى الكشف عن جوهر الحياة الحقة فيما وراء مظاهر التنوع والتعقيد المتبذلة واللا محدودة ، وباعتبار ذاك الجوهر الإمكانية الوحيدة المتاحة للتعرف على إحدى دلالات اليقين المشتهى ولما كان أساتذته ومعلموه الحقيقيون - وكما عرفنا فى معرض الحديث عن سنوات تكوينه الفكرى - ممن يمكن وصفهم - ولو بشىء من التعميم - بأنهم فلاسفة الشك المنهجي والبحث العقلي المتواصل فى القيمة الفكرية والشعورية والجمالية للظواهر الاجتماعية والفنية ، على السواء ، فقد جاء نزوع إدوار الخراط إلى ممارسة النشاط النقدى حاملاً لهدف ذاتي عميق الغور فى بنيانه المعرفى والنفسى ، يولى أهمية خاصة للسؤال على الاجابة ويؤمن بجدارة السعي واستحقاقه عن الوصول ، مغذيا - إلى مالا نهاية - موجة العطش الميتافيزيقى الحارق الذى لا يقنع أبداً بأقل من مطلق يبدو أنه لا وجود له إلا فى أشواقه إليه ووجده به .

ومن هذه الزاوية تحديداً ، أتصور أن مقارباته النقدية المتنوعة كانت دائماً نوعاً من الاستمرار والتواصل لمغامرته القصصية الإشكالية ، التى اعتبرت الكتابة الأدبية تجربة لتحقيق الاتصال الكونى الشامل واختراق المطلق . ولا أقول إن تلك الاسهامات النقدية كانت تفسيراً أو تعليقاً على مغامرته الإبداعية ، بل أقول إنها كانت - فى ذاتها - ضرباً من ضروب الإبداع المكمل والموازى معاً لتلك الرؤى والهموم والهواجس والأشواق الوجودية والجمالية ، التى تعتلج فى نصوصه القصصية ، والتى تحتاج إلى مساحة أكبر من الاهتمام النظرى ، وهامش أوسع من حرية التأمل والنظر العقليين للتعبير مباشرة عن كل ما تلوب به روحه وكتاباته ، متخففاً من تلك الضرورات الفنية والشكلية الحاكمة لمنطق بناء الكتابات القصصية ، وساعياً إلى بسط كافة الحقائق والتأملات والمواقف والرؤى دون أدنى ميل للركض فى أثر أية مواربات جمالية خاصة .

وفى تقديرى الشخصى إن الناقد الحقيقى هو بالأساس مبدع أصيل يقوم عبر وسائطه الخاصة على تأمل الوضع البشرى ، كما يجلى نفسه فى مفردات الحياة والكتابة ، على

السواء . وبذلك المعنى لا يمكن أن يكون هناك طلاق - أو حتى تعارض أولى جذرى - بين خبرتي النقد والابداع من حيث الأهداف وطرق التفكير ، على النحو الذى يصدم عقولنا وذائقتنا الأدبية فى الكثير من الكتابات المدرسية والمحاولات الأكاديمية الفقيرة والمشوشة الرؤية فكرياً وتعبيرياً ، والتى تلحق نفسها بركب النقد الفنى مدعية الدقة والانضباط العلميين ، والموضوعية والصرامة المنهجيين ، ملتذة بذلك الجهد الذى تقوم به لخنق روح الحياة فى العمل الفنى ، واستقطار دمائه الحارة ، وتبريد أعصابه اللاهبة المستثارة بنبض الوجود وإيقاع حركته الدافقة المتواصلة ، كى تقدمه - فى نهاية الأمر - وجبة مجمدة على طبق معتم لعقول مغرمة بأحداث حياة البشر والأشياء والأفكار والانفعالات ، ولنفوس تفتقر إلى الجرأة الخلاقة والقدرة الروحية والأخلاقية لإبحار خطر فى عباب بحر الحياة المجهول العظيم المفتوح على احتمالات لانهائية للحياة والموت ، على السواء .

ويقينا فإن الناقد الحقيقى الذى أفترضه هنا لا ينهض بدوره فى فضاء معرفى بدعوى الأصالة الذاتية المنفلتة من أى تأطير ثقافى أو مرجعية علمية تساهم جميعها فى تحديد ملامح شخصيته الإبداعية ، وتطبع تلك الشخصية بطابعها الخاص . بل إن هذا الناقد لابد وأن يرتكز على خلفية راسخة من القراءات الموسعة ، وأن يبذل جهده كى يحيط على نحو عميق بالنتاجات الكثيرة للنظريات الأدبية والجمالية والفلسفية بعامة ، فضلاً عن ضرورة أن تكون منطلقاته لولوج العالم الداخلى للنص واضحة ذاتياً عبر تمثله الحر والواعى لمناهج وطرق البحث فى نظرية الأدب . بيد أن ذلك كله - ومع الإقرار التام بأهميته المبالغة - لا يكفى بحال كى يتجاوز من يتصدى للقيام بمهمة النقد الأدبى ، قدره كدارس أو كشارح أو حتى كباحث - فى أحسن تقدير - دون أن يبلغ مرتبة الناقد ، التى لا تنفتح سبلها أمام مسعاه البحثى إلا عبر تمتعه الذاتى - وبالأساس - بذائقة أدبية صافية ، وبحس رؤيوى ولغوى شديد التميز والخصوصية يمكنه معه أن يقتنص ذلك الجوهر الثمين المركوز فى عمق النص ، ومهما تعددت وتنوعت طبقات التعبير ، أو المستويات الدلالية والرمزية لتجربته اللغوية .

وبهذا الفهم الخاص لدور الناقد ، والمنطلقات الفكرية والجمالية الحاكمة لمغامرته البحثية ، والإطار المعرفى والدلالى الذى يشكل مجال عمله الحيوى ، أتصور مغامرة إدوار الخراط النقدية ، وقد توحدت تماماً بمغامرته الروائية ، تنهل من معينها وتضيف إليها عبر

مالا نهاية لها من قنوات الاتصال المنظورة واللامنظورة ، فى سياق مغامرته الوجودية والإبداعية الواحدة والشاملة ، والتى غدت - بالنسبة له - نوعاً من نشاط روحى يظل محترقاً بظمئه إلى المطلق . وإذا ما تجاوزت - مرحلياً تعاطى إدوار الخراط النقدى ، ومقارباته الجمالية مع كتاباته الروائية ذاتها ، فى إطار تقصيه واستجلائه لبعض المعالم الأولية الكاشفة عن فهم خاص لنظرية الأدب العربى المعاصر .. فنجده من أكثر الكتاب حرصاً على متابعة كل ما يصدر من مغامرات وتجارب إبداعية جديدة - وبخاصة تلك التى يقوم بها الشباب من الكتاب - يهتم بها ويتحيز لها أحياناً ويتصدى لمهمة تقديمهم للقراء ، ويندفع فى كتابة المقدمات السريعة ، والدراسات المطولة ، على السواء بروح من الفهم والتعاطف ، وبتأن ودقة لفظية تكاد تكون نموذجية . وهو فى كل حال يمضى إلى أبعد الحدود على درب التطوير المتواصل لمنطلقاته النظرية وافتراضاته الفكرية والجمالية الأولية بخصوص قضايا الانقطاع والاستمرار فى الأدب المصرى الحديث والمعاصر ، مثيراً لأسئلة عديدة وقضايا خلافية كبيرة حول مفاهيم ومصطلحات مثل الحداثة ، والحساسية الجديدة ، والبلاغة الجديدة ، وغيرها .

وبشكل عام ، فقد جلت همومه وجهوده النقدية لهفته الدائمة للبحث فى الجذور العميقة والأصول السرية للتجسدات الأولى والباكرة للحساسية الأدبية الجديدة ، والتى يرى أنها :

أصبحت اليوم هى إنجاز الكتابة الإبداعية الحقيقى فى مصر[١] .

وهى الأصول التى تضرب بجذورها التجريبية فى باطن التربة الثقافية منذ ثلاثينيات هذا القرن وأربعينياته المبكرة . وفى تحريه لتلك الأصول التجريبية العميقة التى طرحت تبدلاتها على الذوق الأدبى والفنى التقليدى اعتباراً من الثلاثينيات فصاعداً ، يضع إدوار الخراط بناءً زمنياً استطرادياً ومتنامياً يصور فيه تلك المحاولات الحثيثة التى قامت بها جملة من البؤر الصغيرة والمتناثرة - ولكن المتوهجة والمشعة ثقافياً فى نفس الوقت - والتى لعبت دوراً مخصباً وفعالاً فى إحداث التغيرات الأشد راديكالية والأبعد أثراً خلال العقود التاريخية التالية ، على صعيد خلق ونشر ثقافة أدبية وفنية مغايرة لما كان سائداً وقتها ، كخطوة أولى ضرورية على طريق تدشين ذائقة وحساسية أدبية وفنية جديدة .

وإذا كانت مغامرة تلك « المجلات الصغيرة »- كما يسميها إدوار[٢] - مثل « البشير » و « التطور » و « الفصول » و « المجلة الجديدة » التى ترأس تحريرها رمسيس يونان ، قد لاحت وقتها هامشية التأثير ، محدودة المدى ، فإنها قد استبقت أشياءً هامة فى رحلة التجريب والتطوير المضطربة والمتعثرة التى قام بها عدد من المبدعين المغامرين الذين آلوا على أنفسهم - كل بطريقته الخاصة ، وعبر نهجه المتفرد - أن يكونوا البادئين بتلك القفزة الجزئية لاستشراف الآفاق اللامنظورة والإمكانات الرهيبة الكامنة عند الحد المقابل من المغامرة الأدبية التقليدية - منافحين ضد الذوق الأدبى السائد وقتها ، ومخاطرين بكل شىء فى سبيل اقتناص وتجلية تلك القيمة الروحية العميقة فى الحياة الإنسانية ، كما كشفت عنها تيارات وتجارب الحداثة فى الفكر الإنسانى بعامة ، والغربى بخاصة .

وإذا كانت تجارب كتاب مثل « بشر فارس » و« عباس أحمد » و « بدر الديب » و « فتحى غانم » و« إدوار الخراط » نفسه قد اعتبرت - منذ نهاية الثلاثينيات ومطلع الأربعينيات - مغامرات هامشية وخارج السياق الإبداعى فى زمنها ، فقد كانت سباحة ضد التيار ، نوعاً من الإنعزالية الأدبية فى حقبة تاريخية لاحقة حيث سادت المفاهيم والأعراف الأدبية والفنية التى تم التعارف عليها باسم « الواقعية الإشتراكية » وكان مصير هذه التجارب إلى التجاهل والنسيان حتى وقع زلزال يونيو ١٩٦٧ فى الواقع الاجتماعى والفكرى والنفسى والثقافى للوطن والمواطن ، وبعد الزلزال بدأت شباك السلطة الأدبية والفنية - التى كانت راسخة - فى التحلل والتداعى ، وبدأت أعداد متزايدة من المجددين والمغامرين والمبدعين الكهول والشبان ، تسعى سعياً مناقضاً لسعى السلطة الثقافية المتداعية ، متحلقين حول :

مجلة صغيرة أخرى ، هى « جاليرى ٦٨ »[٣] .

حيث : تبلور مفهوم الحساسية الجديدة ، وثبتت أقدامها ، نهائياً ، وأصبحت هى المرجع الحقيقى ، والفنى فى « الواقع » الأدبى فى مصر[٤] .

والحاصل أن إدوار الخراط لعب دوراً خاصاً ومتميزاً فى تلك الحركة الأدبية الطليعية والتى استهدفت ولوج منطقة الاكتشاف ، وارتياد آفاق المغامرة المفتوحة على الخطر وعلى الجمال المرعب ، بعد تورطها بعمق فى محاولة شرخ جدار الذوق الأدبى التقليدى والمستنيم

إلى اتزانه وتماسكه الظاهرى بحكم العادة والتاريخ . ويبدو أن حماسته واندفاعه كانا من الشدة والقدرة على التأثير فى الآخرين إلى الحد الذى دعا الكثيرين من الكتاب الشبان - ممن يحملون له ولتجربته الأدبية تقديراً خاصاً - إلى اعتباره أستاذاً ورائداً من رواد التجديد فى القصة العربية بعامة ، فى نفس الوقت الذى يعكف هو فيه على تجاربهم الإبداعية الجديدة ، منخرطاً فى محاولة التأصيل الفكرى والجمالى لأشد تلك التجارب خصوصية ، وأعمقها أصالة أدبية .

وربما كان من الضرورى قبل الاندفاع فى محاولة التعرف على حدود وأبعاد ومراعى تلك المغامرة الإبداعية الجديدة - والتى يطلق عليها اسم « الحساسية الجديدة » - أن نتوقف قليلاً كى نستجلى بأقصى قدر ممكن من الدقة والوضوح القسمات الرئيسية والعناصر التكوينية للذائقة الأدبية القديمة ، والتى يسميها « الحساسية التقليدية » .

ولعل الملمح الأساسى لتلك البلاغة القديمة - كما تجليه بوضوح كبير بحوثه النظرية فيها - إنما يتمثل فى ارتباط ذلك النظام المعرفى والبيانى بالسلطة السائدة فى المجتمع فى كافة أشكالها ، وعلى جميع أصعدتها السياسية والاجتماعية والدينية والثقافية . وإذا كان ذلك يعنى شيئاً بعينه ، فإنما يكشف عن تلك الحقيقة الراسخة التى تشير إلى كون هذه الحساسية الأدبية والفنية واللغوية التقليدية عنصراً أساسياً ومكوناً من عناصر نظام القيم والمعارف السائد فى المجتمع ، يأخذ من هذا النظام بمقدار ما يعطيه ، ويستمد وجوده الذاتى منه ، فى نفس الوقت الذى يدعم فيه هو وجود النظام بأكمله ، ويظل بقاء كل من الحساسية التقليدية والنظام القيمى والمعرفى السائد مرتهناً ببقاء واستمرارية المنظومة الاجتماعية الشاملة التى أفرزتهما معاً . ولما كانت هذه المنظومة الاجتماعية الشاملة تصدر عن بناء طبقى محدد يخفى تناقضاته وصراعاته الداخلية تحت عباءة إيديولوچية محكمة تروج لمقولات الوحدة الاجتماعية وانصهار المصالح والمطامح الطبقية النوعية فى بوتقة الصالح العام للمجتمع بأسره ، فى نفس الوقت الذى تؤسس فيه لقيام طبقة اجتماعية بعينها باحتكار وتركيز السلطات فى يدها ، ونهوضها بالدور القيادى فى دفع حركة المجتمع إلى هذه الوجهة أوتلك .. فإنه يغدو طبيعياً - والحال هكذا - أن تلهث تلك المنظومة الاجتماعية وراء سراب الثبات والاستقرار الاجتماعى الأزلى . ومن ثم تندفع الحساسية الإبداعية والبيانية التقليدية - باعتبارها من أهم العناصر المكونة لنظام القيمة والمعرفة السائد - إلى تقمص روح المؤسسة الاجتماعية

ذاتها ، والتماهي مع سعيها ودعاويها الإيديولوچية المنافحة عن سراب الاتزان الاجتماعي المعنوي ، ووهم الدوام القيمي والبلاغي الكاذب . والحاصل أنه عند نقطة تطورية بعينها تنهض تلك الحساسية التقليدية لتغدو بذاتها نوعاً من السلطة المعرفية والقيمية شبه المستقلة ، ولتمارس - على صعيدي الفن والإيديولوچيا بخاصة - عمليات التصفية والتنقية والاستبعاد لكل تلك المغامرات الفكرية والتجارب الإبداعية التي تضيق روحها بنظامها المعرفي والقيمي المحدد والمحدود - شكلاً ومضموناً - وترفع راية التمرد ضده ، معتمدة قانون التجريب الخطر كطريق وحيد لولوجها عالم آخر جديد للحقيقة الفنية التي تتأبى دائماً على سكون المؤسسة وتناسق عالمها الظاهري .

وفي سعيها لتكريس نموذجها الإبداعي المؤسساتي ، تعتمد الحساسية التقليدية مجموعة من المواصفات والمحددات الفكرية والجمالية المعروفة التي تحتفي احتفاءً خاصاً بقيم التناسب الشكلي والهارموني ، وبحيث يبدو النص كوجود مكتمل ومصقول تماماً لا يمكننا أن نضيف إليه أو ننقص منه دون أن يخل ذلك به على نحو بالغ ، وبحيث يتبدى الواقع المعاد تكوينه في النص متماسكاً تماماً ، ومحكم البناء ، ومنطقياً بشكل يدعونا إلى الاعتقاد أنه لا يمت لنا بأدنى صلة وبإيجاز شديد يغدو النص كما لو كان مكتفياً بذاته تماماً ، في نفس الوقت الذي يستمد فيه شرعية وجوده ، ويقاس مدى نجاحه أو فشله عبر نوع من المضاهاة بينه وبين الواقع الاجتماعي والروحي والإنساني الشامل ، ومن خلال انفتاحه على مرجعية اجتماعية وثقافية محددة ، فضلاً عن تقويمه جمالياً وأسلوبياً بالنظر إلى مدى تمثله واستلهامه لكل تلك القواعد والمفاهيم الاستاطيقية الرائجة والعريقة .

وعلى هامش تلك المفارقة العنيدة القائمة بين نزوع النص إلى تحقيق اكتماله الذاتي جمالياً ورؤيوياً ، واضطراره الأزلي إلى الانفتاح على واقع اجتماعي وفكري وأخلاقي وروحي دائم التبدل والتغير ، تولد وتنمو كافة التجارب والمغامرات الإبداعية التي تبدأ رهانها الخطر بوضع كل توازن واستقرار حياتنا الظاهري موضع التساؤل . وتتبلور أهم سمات هذه الحساسية الأدبية والفنية الجديدة في الهروب من الدعة الأخلاقية ، والاحتراس الفني ، وفي نزوعها الانقلابي ضد قواعد وأسس الإحالة إلى المرجعية الاجتماعية والثقافية والجمالية ، على السواء ، وكما هو معهود في الحساسية التقليدية .

وفى محاولته لتأطير هذه النزعة الجمالية الجديدة المتميزة بالتوتر والجهد ، ومن أجل تأصيل مفاهيمها النظرية ، يضع إدوار الخراط مجموعة من المقاربات والافتراضات الجمالية التى يراها قمنية بالإحاطة النظرية بالظاهرة الإبداعية الجديدة ، على أصعدة ثلاثة ، متوازية ومتكاملة فى نفس الوقت[٥] .

أولاً : النظر إلى النص فى ذاته باعتباره وحده بنائية وعضوية مستقلة لا يمكن فض مكنوناتها إلّا من داخلها أولاً .

ثانياً : النظر إلى النص فى إطاره المرجعى سواء ذلك الخاص بتاريخ النوع الأدبى كما هو متحقق فى مجمل عمل الكاتب ، وموقع هذا النص بالتحديد فى فلك النصوص الأخرى لكاتبه ، المشابهة والمغايرة معاً . أو حتى بالنسبة لموقع النص من الوعى الاجتماعى الشامل بكل تبدلاته وديناميكيته .

ثالثاً : النظر إلى النص فى إطاره الدلالى حيث تتجاوز قيمة اللغة حدود الشكل لتشير إلى القصد والمعنى ، مهما كانت هذه الإشارة واعية أو منطلقة من منطقة ما تحت مستوى الوعى مباشرة .

ويذهب إدوار الخراط فى أطروحته النظرية هذه خطوة أبعد عندما يقرر :

إن مجموع التغيرات والتطورات وتراكمها ، وتفاعلها ، فى الكتابة القصصية ، على النحو الذى أجملناه ، فى حقبة معينة ، يشكل تياراً يمكن أن نسمّيه حساسية جديدة[٦] .

والحال أن هذه النزعة الجمالية الجديدة فى توترها وعصبيتها وخوضها أبعد فأبعد فى الحمأة الإنسانية الرهيبة ، ستغدو أقل ميلاً إلى الإيمان بوجود نظام راسخ ومستقر تتحقق فيه شروط الروح البشرى . وبمضىّ الوقت ستزداد عنفاً وحدةً فى سعيها للإفلات من فخ الغائية العقائدية والفلسفة بعامة ، محررة من ربقة الأدوار القديمة التى كانت تنهض بها الكتابات القصصية فى سياق الحساسية التقليدية ، كالتحريض والخطابة والوعظ والتسلية . ويصبح النص القصصى - وبالأساس - سعياً فى اتجاه البحث ، وتعميقاً للسؤال ، وليس تكريساً ليقين ما دينى أو اجتماعى أو شعورى على السواء .

وأتصور هذه المغامرة التى يختار النص ركوب مخاطرها تجربة معاناة روحية وأخلاقية

بالأساس . تلتحم بها وتنبثق منها تجربة أخرى لاتقل وعورة ولا روعة على صعيد البنية الجمالية واللغوية للنص . وهى التجربة التى تنطلق من نقص منطق أرسطو الفنى بوحداته الشهيرة الثلاث ، بحيث يستحيل الزمان إلى نوع من الدوامة الشعورية الحية المتقلبة والجياشة والمفتوحة على احتمالات لانهائية من التقدم والتراجع فى سياق التطور الحلزونى للوعى الإنسانى ،متجاوزاً ذلك البناء الزمانى الاستطرادى والمستقيم بمحطاته الرئيسية الثلاث ، الماضى والحاضر والمستقبل . بحيث تدب الروح فى المكان ، وتسرى نبضات الحياة فى عروقه وأوصاله كى ينطق معبرا عن حياته وخبراته وتاريخه ما شاء له التعبير ، ولا يعود ذلك البعد المضاف والزائد فى النص ، بل يغدو حضوره أساسياً إن فى وعى الشخوص المشاركين فى الأحداث الحاصلة فى المكان ، أو فى شوقهم وأحلامهم العميقة لتأسيس سكن الروح الذى يصير - بمرور الزمن - أكثر دواماً وحقيقة من كل الأماكن التى سكناها من قبل . ويلزم عن خبرة نقص الزمان والمكان الأرسطى على هذا النحو أن تتسع دلالة الواقع وتتداعى تلك الحواجز والفروق المفترضة بين الحلم والواقع ، وبين الداخل الإنسانى والخارج ، وغيرها من الثنائيات العقلية واللغوية التى تتخذ من وحدة الزمان والمكان مجالاً حيوياً وملائماً لتنمية مفارقاتها النظرية . والحاصل فى هذه التجربة النافذة إلى عمق الخبرة الإنسانية أن يتراجع منطق السرد القصصى التقليدى الصاعد بصراعات الشخوص ونضالاتهم الروحية لملاقاة قدرهم الدرامى فى لحظة تنوير ختامية ، بل ويكاد يختفى هذا المنطق البنائى الاستطرادى كلية ، ويستبدل ببؤرة أو مجموعة من البؤر التى تصبح بمثابة نقاط ارتكاز وإشعاع فنية ودرامية تصب فيها وتنبثق منها ما لا نهاية لها من الرؤى والأفكار والخبرات والأحلام التى تضع القارىء مباشرة ، وفى كل لحظة ، بإزاء مغامرة كبرى تعكس الحالة الروحية والتطلب الأخلاقى اللذين يكابد أهوالهما وجمالهما كل من الكاتب والقارىء ، على السواء .

وأزعم أن تجربة وجودية ومعرفية وجمالية هذه شروطها ، يتصاعد هدفها وتتنامى غايتها باتجاه بلوغ نوع من كلّية الحقيقة وشمولية المعرفة التى تنضوى تحت جناحيها كافة ظواهر وجواهر واقعة الوجود الإنسانى الواحدة والغامضة والمتناقضة فى آن واحد . وفى ظنى إنها - على الأقل بالنسبة لإدوار الخراط - نوع من التعبير عن الهوس الميتافيزيقى الذى يجعل من تلك الأسئلة الوجودية الكبرى شرطاً حياً ومتفجراً لا يمكن دون طرحه - على الذات والآخر -

قبول استمرارية الحياة التى تحتاج دوماً إلى معنى ومبرر أعمق من كل تلك الطموحات والأطماع والصبوات الوهمية التى نظنها حقيقتنا الكاملة . وبإيجاز شديد أقول إنها تجربة اليقظة الروحية والأخلاقية التى ظلت طويلاً غير منظورة ، وجاءت المغامرة الإبداعية النشطة لتضعنا معها وجهاً لوجه . وعلى صعيد مغاير يبدو إدوار الخراط حريصاً كل الحرص على وضع هذه المغامرة الإبداعية الجديدة فى إطار اجتماعى مرجعى ذى ملامح تطورية محددةّ ومتغيرات تاريخية بعينها أسهمت بنصيب وافر فى تكوين وتشكيل مجرى الوعى العام والفردى على التوازى لكتاب الحاسية الجديدة فى السبعينيات خاصة . وهم الكتّاب الذين ينظر إدوار إلى تجاربهم باعتبارها محاولة لتعميق وتجذير مغامرة الكشف والرؤية لتلك النقلة الإبداعية والروحية الحقيقية التى تمت فى القصة القصيرة والرواية خلال عقد الستينيات فعلاً (٧) .

وربما كان من المفيد فى هذا السياق أن نتعرف بشكل أكثر مباشرة ووضوحاً على تلك الحقائق الاجتماعية والسياسية والثقافية والحضارية الشاملة التى تشكل جميعها المشهد التاريخى لحقبة ما بعد كارثة يونيو ١٩٦٧ ، وهو المشهد الذى يمثل - فى تصور إدوار الخراط - المرجع الاجتماعى العام لوعى الكتّاب من جيل السبعينيات ، والمناخ الذى يرى فى الإشارة إليه و التذكير بحقائقه ، فائدة مؤكدة عند الاضطلاع بمسئولية قراءة كتابات هذا الجيل قراءة نقدية .

وفى دراسته « مشاهد من ساحة القصة القصيرة فى السبعينيات » يتقدم إدوار بشهادته على العصر ، كاشفاً بتحليلاته السياسية والاجتماعية عن حقيقة موقفه الإيديولوچى من التغيرات الجارية فى بنية المجتمع المصرى على الأصعدة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية والتكنولوچية معاً ، خلال تلك الحقبة الخطيرة :

كانت هذه الحقبة هزيمة الآمال الكبيرة ، وعقابيل تمزق الذات الجماعية عقب انحسار هذه الآمال ، والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة ، واختراق الهزيمة بكسر مجيد ولكنه مؤقت ومعلق ، ثم اقتحام «القيم» الاستهلاكية والطفيلية ، واستيلاء فئة « الكومبرادور » على منهج « الانفتاح » ، والذى كان قد قدم ويعاد تقديمه الآن - على أسس مختلفة : الإنتاجية وتوطين التكنولوچيا .. وسيادة الإعلام - والعمل

الاجتماعى أساساً - المقنن والموجه إلى قنوات مخطط لها ومتضادة مع المحاور الاجتماعية فى الحقبة السابقة فى حين بهتت مثلاً كلمة ومفهوم « الاشتراكية » - أيا كان هذا المفهوم على أى حال (وتعدلت عدة مرات حتى أوشكت فى نهاية العقد أن تصبح سيئة السمعة) ، وتمكن البيروقراطية . وهى حقبة هجرة أو خروج أو نزيف المثقفين المصريين أولاً ثم قطاعات هامة من « العمالة » المصرية حتى غلب عليها توصيف « سلعة التصدير » إلى جانب أنها النواة المخصبّة فى الخارج العربى والعالمى على السواء . وهى حقبة أزمة الهوية المصرية وتجدد البحث فى مقوماتها - وعن أزمة حقيقية ومبررة فى النهاية - بغض النظر عن جانب ما من الافتعال والتدخل المخطط المفترض . وهى حقبة تضخم الغيبيات واللواذ بمقولات متوهمة عن الماضى وعن السلفية النموذجية ، شديدة السذاجة وشديدة التدمير - وهى حقبة استشراء التضخم وتفشى الغلاء الساحق وتحات الدخول الثابتة وتورم الثروات المشبوهة . وهى حقبة انفجارات من العنف الوسيطى لها رصيد من مسلمات مطلقة . وعلى الرغم من تذبذب ممارسات ديمقراطية محددة ومحدودة فهى حقبة استمرار غياب المثقفين - وإليهم ينتمى وعى هؤلاء الكتاب - عن مواقع إعلان القرار وليس فقط مواقع إتخاذ القرار ، بما صاحب ذلك كله من ازدواجية سلم القيم القائمة ، على كل المستويات ، وتفتت القيم الأليفة السائدة باقتحام المنتجات الأخيرة «للتكنولوچيا» دون أصولها ، وهكذا إلى آخر معالم الصورة التى مازالت ماثلة للأذهان(٨) .

وبشكل ما يمكننا دائما أن ننظر إلى تلك التحليلات الاجتماعية والسياسية الواردة فى شهادة إدوار الخراط هنا كنوع من بيان عقائدى صريح تتجدد فيه بعض الأصول الاجتماع المرجعية الحاكمة لنمو وتطور الحساسية الأدبية والفنية الجديدة .

ولّما كان منطق التطور الاجتماعى والتاريخى يأتى دائماً على شكل سلسلة طويلة من الموجات المتلاحقة والمتداخلة معاً ، دون أدنى فصل أو انقطاع فى مجرى تيارها العام زمنياً أو حتى شعورياً .. فإن قانون تطور الحساسية الأدبية والفنية لمجتمع بعينه لا يمكن تصور قيام أدنى شبهة انقطاع فيه ، ومهما كانت جذرية مغامرة التجريب والمغايرة . وربما كانت تلك الحماسة الكبيرة التى تجلّى نفسها بوضوح فى كتابات وأحاديث إدوار الخراط عن المغامرة

الإبداعية لتيار الحساسية الجديدة ، دافعاً إلى الاعتقاد بقيام فجوة تاريخية ورؤيوية وجمالية سحيقة لا يمكن معها تصور وجود نوع من التواصل أو الاستمرارية بين النزعتين الجماليتين التقليدية والجديدة .

والحقيقة إن إدوار الخراط كان منتبهاً - غالباً - إلى ذلك الاعتراض الموضوعى الذى يمكن أن يثار فى وجه محاولاته الدعوية للتأسيس النظرى لمغامرة الإبداع الجديدة . وبالرغم من إيمانه .

إن الكتابة الإبداعية - لسبب أو آخر - قد أصبحت اختراقاً لا تقليداً ، واستشكالاً لا مطابقة ، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة ، ومهاجمة للمجهول لارضىّ عن الذات بالعرفان[٩] .

فقد كان حرصه ظاهراً - فى أكثر من مناسبة - على التأكيد على أهمية النظر إلى الظاهرة الإبداعية كـ (عملية) ، أى كنوع من إعادة التخليق والتشكيل للأنماط والقوالب السائده فى وعى الأفراد المبدعين ، والمستمدة من تراث ووعى الجماعة التى ينتمون إليها ، مهما كان تمردهم عليها وتطلعهم إلى الانخلاع من نظامها المعرفى والقيمّى الساكن والبالى ومن جهة ثانية كان تقديره كبيراً دائماً لتلك النقلات الكبرى التى قام بها فنانون حقيقيون كبار فى تاريخ الكتابة القصصية العربية مثل يحيى حقى وإبراهيم عبد القادر المازنى ويوسف إدريس - إلى حد ما - وهم جميعاً ممن يمكن إدراج كتاباتهم القصصية تحت فهم متسع للحساسية التقليدية ، ويبقون - برأيه - خارج كل محاولة للتأطير التأريخى والمذهبية الأدبية ، فى نفس الوقت .

وتبدو قضية الإتصال أم الانفصال الإبداعى والمعرفى - من زاوية بعينها - كواحدة من قضايا المنطق الصورى ، أكثر منها إشكالاً حقيقياً حياً ومتنامياً . فقانون التقدم التاريخى والتطور المعرفى على السواء ، هو قانون النماء العضوى فى الزمن الموضوعى والشعورى معاً ، وهو أيضاً قانون الامتلاء والكثافة الذى لا يقبل لحظة بوجود فجوات زمانية أو معرفية أو شعورية ، ومهما كانت احتمالات المغايرة وإمكانيات المعارضة واستفزازات المناقضة المنظورة واللامنظورة ، والمركوزة فى صميم بنيته الذاتية نفسها .

أما أولئك الذين يعتقدون فى إمكانية وقوع انقطاع معرفى وإبداعى تام ، فإنهم - فى أفضل تقدير - العاجزون فعلاً عن بلوغ أو ورود تلك المنابع الأصلية لكل هذه القنوات والجداول التى ترفد مجرى نهر المعرفة العظيم على طول رحلته ، وصولاً إلى هذه المحطة التى نهلوا منها دون أن يدركوا علاقة الفرع بالأصل ، وارتباط العين الصغيرة بالنبع الهائل . ولقد عرفنا - فى غير موضع سابق - ميل إدوار الخراط القهرى إلى تحرى واستبطان شروط وجوده الذاتى ومحددات وعيه الروحى والاجتماعى ، وبكل الشغف والدقة المميزين له . وأطلعنا على سعيه الدءوب لاستبصار تلك الروافد القريبة والبعيدة التى اغتذت منها شخصيته الفكرية الخاصة ، وتشكلت من خلالها حساسيته الأدبية التى ارتضت لنفسها - منذ سنوات التجريب الباكرة - نهجاً فريداً ومغايراً للذوق الأدبى السائد . والحاصل أن تلك المغامرة الروحية والإبداعية الكبرى التى قام بها طوال مشواره الأدبى ، كانت رهاناً خطراً على إمكانية - بل وضرورة - استيلاد الجديد والمدهش من رحم القديم والمألوف . وإذا كان جدل الحياة يقوم على الإثبات والنفى ، فى نفس الوقت ، فإن جدل المعرفة والإبداع هو القادر دائماً على التركيب الفلسفى والجمالى بين النقائض ليدفع فهمنا للوجود خطوة أخرى نحو الأمام . وربما كان هذا هو فحوى قانون التقدم كما يؤمن به إدوار الخراط ؛ أن تنطلق الحساسية الأدبية والفنية الجديدة من أصول بعينها فى التراث الثقافى الأدبى والايديولوجى ، لتحقق نوعاً من (الطفرة فى المزاج الإبداعى لحقبة من الزمن)[١٠] مقتحمة عباب المجهول بجرأة ، قبل أن تمضى - فى النهاية - متطورة بفعل قوانينها الداخلية الخاصة . وحتى من النواحى الأسلوبية والبنائية البحتة لاتستطيع - ربما لا تطمح - كتابات هذه المغامرة الإبداعية الجديدة أن تكون منبتة الصلة تماماً مع تلك القيم الجمالية ، البنائية والتشكيلية المميزة للأنواع الأدبية المختلفة من شعر وقصة ورواية وغيرها . وبالرغم من مناقضتها الصريحة لفكرة « النوع الأدبى » بمواصفاتها وتقاليدها الفنية القاطعة ، فإن هذه النصوص الحديثة تطمح - غالباً - إلى أن يتسع منطقها البنائى لتضم كل القيم الجمالية السابقة عليها ، وتصهرها فى بوتقتها الخاصة ، وفق قيمة جمالية داخلية هى دائما فى طور التشكل والتكوين ، وتبعاً لقانون النص الباطن الحاكم الذى لا يكون أبداً شيئاً جاهزاً أو منتهياً وملقى به عند أول ناصية تجريبية .

وهكذا ، ومن خلال تمثله لكل تلك المنجزات المتحققة فى الفنون اللغوية والسمعية

والبصرية الأخرى ، يطمح النص الجديد إلى تجاوز حدود النوع الأدبى الصارمة ، ليصير عابراً للأنواع الأدبية ، كما يطيب لإدوار الخراط أن يصفه دائما[11] . ومن الأخطاء الفادحة النظر إلى (النص العابر للأنواع) كبناء استطرادى تتراص فيه القيم البنائية والتشكيلية لكل نوع أدبى متجاورة ، ليصبح النص حاصل جمع شكلى لاروح فيه لقيم جمالية تتباين فيها بينها أو تتشابه على السواء . كذلك فإن هذا النص ليس نوعاً من الفوضى البنائية والأسلوبية المتعارضة مع كل منطق ، وإنما هو مغامرة لغوية وبنائية محسوبة بدقة بالغة تمضى على درب توازن قلق مستهدفة تحقيق شكل من أشكال النظام الباطن الصارم والذى يستحيل إدراكه قبل بلوغ التجربة الإبداعية للنص كمالها الرؤيوى والبنائى والأسلوبى معا .

غير أن انتصارنا لهذه المغامرة الإبداعية الجديدة لاينبغى أن يحرفنا أبداً عن تقدير كل تلك الإنجازات الروحية والفكرية والجمالية التى تحققها كتابات أخرى تنتمى إلى حساسية أدبية قديمة لاتزال مستمسكة بفكرة النوع الأدبى بحدوده وشواغله الأخلاقية والجمالية على السواء . فى نفس الوقت الذى يتوجب علينا الاحتراس والحذر عند النهوض بمهمة التأسيس لمنهج نقدى واضح ونظرية جمالية متماسكة إنطلاقاً من تجارب كتابية جديدة قد لا تكون حاملة لقيمة روحية أو لغوية أو أخلاقية حقيقية ، وحتى لا تختزل هذه المحاولة الضرورية فى نوع من الأبوة الأدبية وعصبية الشبه أو النسب الكتابى .

وفى تقديمه لحديثه مع إدوار الخراط ، يرصد عباس بيضون بعضاً من تلك الشبهات والأحكام المثارة حول مسعى كاتبنا النقدى ، ويجملها فى عبارة قصيرة ، دقيقة وواضحة ، يقول :

يعرف إدوار الخراط النتاج القصصى والشعرى المصرى الجديد غيباً ويتحيز له ويتساهل أحياناً فى ذلك . أبوة أو عرابة تجعله أنأى ما يكون عن أن يبارى أو ينافس أو يتحفظ . ليس إدوار موضع إجماع على كل حال . فهناك من يضيقون بدوره وينسبون إليه أنه أفسد الحركة الأدبية الجديدة بآرائه النقدية . وبين منتقديه نقاد وشعراء جدد يأخذون عليه إفراطاً فى التبنى أو خروجاً عن المنهج وهرطقة نقدية ، أو كلاماً لا ينحصر فى منهج ، ونقاده متحيزون ومناضلون أيضاً[12] .

ويقيناً فإنه من المستحيل أن تكون تجربة كاتب ما ومغامرته الإبداعية والنقدية موضع الإجماع ، وفى كل حال ليس هذا مما يضير التجربة أو يقلل من شأنها ، كما أنه لا يضير أبداً ولا يقلل بالمرة من وجاهة وقوة التحفظات والاعتراضات المثارة ضدها . ولعل الشيء الضار حقاً إنما يتمثل فى استسلام هذا الطرف أو ذاك لاختياراته وإنجازاته الأولية بشكل لا يقبل بالمراجعة ، ويضيق باختيار الآخر ، ويسعى محموماً لنفيه على النحو الذى قد يفضى إلى بتر الحوار والجدل بين الطرفين ، وهنا يبدأ الخطر الكبير الذى يهدد حياتنا العقلية والثقافية بالعصبيات والعصبيات المضادة بظلام معرفى وحضارى شامل .

وإذا كان إدوار الخراط - من جانبه - قد فتح الباب على مصراعيه لأسئلة نقدية ضرورية ومواقف خلافية كثيرة ، فقدكان تماديه مع الشاغل الجمالى للمغامرة الإبداعية الجديدة لايبرأ تماماً من شبهة أحكام وتقديرات ومواقف ليست موضوعية بالضرورة ، أو لعلها تذهب إلى أبعد مما هو معقول فى تطرفها النقدى ، سلباً أو ايجاباً .

ولقد كان تقييمه الخاص لمغامرة « نجيب محفوظ » الروائية شاهداً كلاسيكياً على المغالاة النقدية السالبة ، عندما عبر مسرعاً على رحلة البحث الوجودى التى شغلت دائما خاطر أبطال روايات « نجيب محفوظ » كنماذج لأولئك الساعين فى أثر حقيقة روحية تخصهم وتضنيهم ، فى هذا العالم الذى يمور ويتقلب بالفوضى والإضطراب . فمهما كانت تقليدية وقطعية رواية « نجيب محفوظ » كنوع أدبى ذى خصائص ومواصفات فنية محددة وصارمة ، فإن المغامرة الفكرية والميتافيزيقية الكبرى التى تضعنا تلك الرواية فى مواجهتها كل لحظة ، هى ما تمنح كتاباته قيمتها المتجددة دوماً ، وتجعل منها نجماً ساطعاً بين سماء الفكر الأنطولوجى العربى . وفى كل حال يصعب النظر إلى تجربة « نجيب محفوظ » الإبداعية كما يراها إدوار الخراط .

لعل نجيب محفوظ بنتاجه الغزير يجمع بين خصائص معينة من المرحلتين الأولى والثانية (يقصد المرحلة الرومانسية والمرحلة الواقعية الاجتماعية فى تاريخ الرواية العربية) . فعنده هذا النوع من تصفية الواقع من دمه الحى ، وإفراغه من مضمونه فى شكل « قالب إحصائى » رصدى بارد مهندس ، يهتم بالمسح الظاهرى العشرى ، وفى هذا الجانب نسبة إلى المرحلة

الثانية ، نجيب محفوظ - إذن - روائى تقليدى على الرغم من « شطحاته » المصطنعة التى فارت ثم همدت . فهو فى نهاية الأمر - كاتب تقليدى ومتوسط القيمة (١٣) .

ويقينى الذاتى أن الإنجاز الأدبى قائم أبدا ، وأن إدعاء الموضوعية الكاملة وهم كبير .. ولكن هناك دائماً فرقاً كبيراً بين هذه الإنجازات الفكرية والعاطفية المتعارضة والتى يمكن ارجاعها إلى تلك الاختلافات والتباينات الثاوية فى صميم البنية الداخلية لموضوع أدبى بعينه ، وعلى النحو الذى يثرى حياتنا الثقافية والعقلية ، ويرفدها دائماً بالتيارات المتلاطمة الجياشة التى تبعث الحياة فى أوصالها الباردة ، وتقود وعينا الذاتى خطوة فخطوة نحو الامام بين تلك العصبيات الشخصية - حتى لو ارتدت ثوباً ثقافياً - التى لا تنطلق بالضرورة من تمايزات فى الرؤى وتباينات فى النهج والنية والأدبيين ، بقدر تعبيرها عن مواقف وأحكام ايديولوجية وشخصية مسبقة مرتبطة بحسابات ضيقة وأنانية عن المكسب والخسارة .

وأتصور أن كل تلك المعارك الصغيرة والعديدة التى دارت رحاها على صفحات بعض الدوريات العربية من الخليج إلى المحيط ، أو كانت مقاهى القاهرة ومنتدياتها الأدبية ساحة لها بعد تصدى إدوار الخراط لمهمة إعداد الملف الخاص عن الأدب المصرى المعاصر والمنشور بمجلة (الكرمل) العدد الرابع عشر ، والتى لا أجد ضرورة هنا لتتبع مسارات اشتعالاتها وحرائقها الصغيرة .. لهى مثال واضح لمخاطر العصبيات الشخصية على حياتنا العقلية والثقافية .

وعلى صعيد مغاير لما سبق تماماً ، يبدو ذلك الجدل الخلافى المثار بين إدوار الخراط من جهة ، وبين العديد من النقاد والباحثين من جهة أخرى ، حول مدى دقة وعلمية مصطلح « الحساسية الجديدة » كما يصوغه ويستخدمه فى مقارباته النقدية إدوار الخراط ، كمثال نموذجى لما عنيته بالإنجازات والتعارضات الكامنة فى بنية الموضوع الأدبى ذاته . وأقدّر إنه ربما كان ضرورياً - فى هذا السياق - أن أتوقف قليلاً لإلقاء المزيد من الضوء على تلك القضية الخلافية المحورية فى مغامرة إدوار الخراط النقدية .

والحقيقة أن المتابع لخطاب إدوار الخراط النقدى سوف يكتشف بسهولة نسبية بعض المعالم الفاصلة على طول رحلته المقطوعة لتحديد وصياغة المصطلح ، بأكبر قدر من الوضوح النظرى والدقة اللفظية . فاعتباراً من نهاية الستينيات فصاعداً بدأت أحكام إدوار الخراط النقدية الصريحة عن :

انحسار المد الواقعي عن أرض الأدب المصرى ، فى أواخر الخمسينيات[١٤] .

ويتقدمه خطوة أخرى على طريق البحث عن مسار أكثر عمومية وشمولاً تنتظم من خلاله مغامرات الكتابة الجديدة بمشروعاتها المجهضة وإنجازاتها معاً ، نراه يقترب من الظن أن :

« الموجة الجديدة » التى حملتها الستينيات إلى أدبنا وما زال مدها يؤذن بالتصاعد تنطوى على تيارات تحتية من الرومانسية بالمعنى العريض الشامل[١٥] .

وقبل أن ينتقل إدوار الخراط من مرحلة التعريف بالسلب إلى مرحلة التعريف بالإيجاب ، نراه حريصاً على أن يدفع عن تلك « الموجة الأدبية الجديدة » أى صلة أو نسب يربطها أو يلحقها بمصطلح « الواقعية الجديدة » الذى تردد وقتها فى جهود نقدية بعينها ، معتبراً هذا المصطلح قاصراً وفضفاضاً ولا يأتى بجديد .

وفى ظنى أن تسمية « الواقعية الجديدة هنا ليست إلا اعلاناً عن إفلاس ، فى الغالب ، والإفلاس قد يكون نقدياً أو إبداعياً على السواء . هى تسمية تكتفى بأن تلاحظ - على المستوى الزمنى والتاريخى فقط - « ما بعد الواقعية » ولكنها لا تحاول أن تستكنه « ماوراء الواقعية » وإذا جاز التعبير فإن « البعد الميتاواقعى » أو بعد ما وراء الواقع ليس مرتبطاً ، بالضرورة ، بتعاقب زمنى ما ولا بتسلسل مراحل تاريخية معينة[١٦] .

والحاصل إنه بعد اندفاعه هكذا فى نزوعه الانقلابى ضد كل محاولات الحساسية التقليدية لضم أو إلحاق إنجازات الكتابة الجديدة إلى محيطها المتسع الفضفاض ، نلقاه معنياً بمحاولة تأطير هذه الكتابات ونزعتها الجمالية المتميزة بالتوتر والجهد وساعياً إلى تأسيس مفاهيمها النظرية وتأصيل مصطلحاتها وتعريفاتها العلمية الدقيقة ، على الأصعدة الثلاثة - السابق الحديث عنها - للنظر إلى النص فى ذاته ، وفى إطاره المرجعى ، ثم فى إطاره الدلالى العام .

ويظهر لنا - على طول تلك الرحلة العنيدة ، أو مغامرة التأصيل النقدى لطرق الكتابة الجديدة - أن ادوار الخراط لم يلق المصطلح متروكاً فى انتظاره عند أقرب ناصية أدبية ، وإنما جاء قبوله به وصياغته له عبر محاولات عديدة لاستشراف ومغامرة تلك الخبرة الروحية

والجمالية الجديدة ، ومن خلال تجارب خطرة كثيرة للتحديد والتصحيح ثم إعادة الصياغة مرة أخرى ، قبل ارتضائه لمصطلح « الحساسية الجديدة » .

ولا أظن أن إدوار الخراط قد أدعى أبداً أنه كان له فضل السبق فى صياغة أو حتى فى ترجمة هذا المصطلح الإنجليزى الأصل والذى استخدمه ت . س . إليوت فى كتاباته بشكل واضح ومعلن ، وبلا شك أو إبهام ، كما يعبر د . شاكر عبد الحميد(١٧) .

وأتصور أن المحك هنا ليس فى السبق أو الريادة التى قد يكون إدوار الخراط مستحقاً لشرفها ، أو لا يكون . وإنما المقصود هو ذلك الجهد الدءوب المتواصل الذى نهض به للتأصيل للمصطلح - عبر صياغات تجريبية عديدة كما لاحظنا من قبل - فى أرض الواقع الإبداعى الفعلى لكتاباته القصصية ذاتها ، أو كتابات غيره من المجددين على حد سواء ، وبحيث يغدو المصطلح داخلاً على نحو عضوى فى نسيج الثقافة والإبداع العربى المعاصر ، وليس مجرد كلام مثير ومدهش يتم اقتطاعه من سياقه الثقافى الغربى ، ونقله دون احتراس إلى مناخ عقلى وإبداعى وروحى مغاير إلى حد بعيد . وربما كان ذلك الفهم تحديداً هو ما يدفع إدوار الخراط فى خطابه النقدى إلى التأكيد على الفروق القائمة لديه بين مفهومه عن « الحساسية الجديدة » ومفهومه عن « الحداثة » التى قد تصل إلى حد التباين القيمى . فالحداثة عنده هى نَفَس مستمر وسؤال مفتوح ، فى حين أن الحساسية الجديدة هى - بالأساس - نقلة تطورية فى الأدب المصرى ، وهى تاريخية وزمنية بهذا المعنى الحصرى . وإذا كان ممكناً تلمس أسباب الحداثة فى الغرب فى سياق نمو وصعود البرجوازية التجارية ثم الصناعية وسيطرتها الكاملة على مقدرات الشعوب فى المرحلة الإمبريالية ، فإن تجربة البرجوازية المصرية فى صعودها وسقوطها المدوى فى فخ التبعية الرهيب ، قد تصلح - من زوايا بعينها - كى تكون هى أيضاً إطاراً اجتماعياً وسياسياً مرجعيا لهذه النزعة الجمالية الجديدة ، وعلى النحو الذى صرنا نعرفه بوضوح كبير الآن .

« الحساسية الجديدة » عندنا ، تختلف عن « الحداثة » وإن كانت تتقاطع معها فى مساحات كبيرة منها ، ذلك أن الحساسية الجديدة تعنى - أولاً ، وأساساً - تلك النقلة فى تطور الأدب المصرى ، التى حاولت أن أتبين ملامحها ، فهى - إذن - تاريخية ، ومتعلقة بالزمن ، ولكن الحداثة ، عندى ، ليست قريناً للجدة وليست تاريخية فحسب ، وهى

- أساساً - تعبير عن القيمى ، لا عن الزمنى ، وهى نفى مستمر ، ليس فى تكوينه ما يتيح له أن يكون بنية ثابتة ، أى أنهـا سـؤال مفتـوح . وإذا كان صحيـحاً أن كثيراً من نتـاج « الحساسية الجديدة » فى مصر ، يمكن أن يعتبر حداثياً بمعنى أنه يظل - مهما استمر الزمن - له قيمة المساءلة ، والقلق ، وانتفاء الرسوخ ، فإن كثيراً من نتاجها - أيضاً - يمكن ، بل وقد بدأنا نراه من الآن ، يتحول إلى نوع من « التقاليد » الجديدة ، ونوع من الصياغات القالبية ، المـأثورة (حتى فى الفـترة القصيرة التى عاشـتها هذه النتاجات) . الحداثى هو ، من بين نتاجات الحساسية الجديدة ، ما يظل متمرداً ، وداحضاً ، هامشـياً ، وقلـقـاً ، يسـعى إلى « نظام » مستعصٍ بطبيعته على التحقق ، لأنه يحمل فى لبه نواة هدمه وتدميره ، من أجل سعى مستمر إلى قيم (جمالية وثقافية ، واجتماعية) متجددة ، دائمة التجدد ، وليست - فقط - جديدة[١٨] .

وفى تقديرى الشخصى أن أقوى المعارضات التى يمكن أن توجه إلي محاولة إدوار الخراط للتـأصيل لمصطلح « الحساسيـة الجديدة » إنما تتـمثل فى كـون المصطلح - على النحو الذى يسـتخدم به ، وفى السـياقات النقـدية التى تتعـاطى معـه - يفتقر إلى ذلك القدر - الذى لا غنى عنه فى المصطلحات العلمية - من التحديد والدقة والصرامة المنطقية والتبلور الفكرى الذى يجعل منه تعريفاً جامعاً مانعاً ، كما يعبر المناطقة . ويلاحظ د . شاكر عبد الحميد فى معرض كلامه عن مفهوم ومصطلح « الحساسية » فى الإنجليزية .

إن المصطلح يفسر كل شىء حتى يوشك ألا يفسر أى شىء واضافتنا كلمـة الجديدة لـه لم تمنعه من السقوط فى براثن الترهل ومن التهاوى فى وهدة اللاتحديد والعمومية[١٩] .

ويتابع الباحث تعميق ملاحظته الهامة حتى يقرر فى أطروحته ، وبشكل ختامى أن :

كل ما قـيل عن مصطلح « الحساسيـة الجديدة » هو مجرد صياغات وعبارات وطروح عـامـة لا تحدد له خاصيـة مميزة عن مصطلحات أخرى كالإبداع والابتكار والاستشكاف الإبداعى والحداثة والرؤية الجديدة والإدراك الجديد ... الخ[٢٠] .

ولكـن مهـمـا كـان موقفنـا الخـاص من مغامرة إدوار الخراط النقدية ، فإننا لانستطيع أن نعبرها فى صمت ، ودون أن تستفز فينا تجاربه شيئاً ما عميقاً فى أرواحنا ومشاعرنا

وعقولنا ، على السواء . وربما كان ذلك هو نوع التقدير الذى يستحقه كاتب « مشاغب » من هذا الطراز الذى لا يريح ولا يستريح . وربما كان نجاح إدوار الخراط الأساسى ، واسهامه الكبير فى حياتنا الثقافية والعقلية إنما يتمثلان فى دفعه المتواصل لنا كى ننتصر للكتابة ونعارك من أجلها ، كما يعبر عباس بيضون :

يستقبلك الخراط فى حجرة المكتبة بين كتبه وأوراقه وطاولة كتابته ، فى محترفه ومعمله إذا جاز القول . وتجلس إليه وهو يرخى رأسه إلى الخلف . ويضحك بكل وجهه ، ولا تبتعد حتى تكتشف إنك تتواطأ معه على أمور ويتواطأ معك على أمور ، وأن المخفى من ذلك أكثر من الظاهر ، كأن لك سهماً فى معاركة ومسائله وله سهم فى معاركك ومسائلك ، بل تحس أن الأمر يستحق أن ننتصر للكتابة ونعارك من أجلها ، بتلك الابتسامة التى تحلى العراك وتطيل أمده ومداه ، وتجعله أقرب إلى أن يكون رياضة يظل المرء فتياً لها ، وإن أمعن فى الستينيات(٢١) .

١٤ ـ قــدر الشــاعــر

فى كتابه الجميل الذى يستلهم سيرته الذاتية (يابنات إسكندرية) ، كتب إدوار الخراط عن (عقيدته فى الحياة) عندما كان طالباً بالعباسية الثانوية يقول :

عندما خرجنا من كازينو الشاطبى الجديد ، على جسره الحجرى المنمق الآن بسور مصقـول الحجـر ، رأينا شمس أكتوبر ، تنزل فوق قلعة قـايتباى الطالعـة فجأة ، بعناد من البحر ، وكنت قد حكيت لها وحكت لى عن آمال الصبا الأول وحبـوطاته وأحلامـه الوحشـيـة الملامح التى كان لها عندئذ وجه عـاقل وممكن وقريب ، وحدثتها عن عقيدتى فى الحياة ، وكيف أن جبرة أفندى مدرس الإنجليزى فى العباسية الثانوية سألنا عندما كنا فى الثقافة عما نريد أن نعمل ، فى الحياة فقال زملائى : طبيب ، مدرس ، مهندس ، طيار ، وقلت عندما جاء دورى أريد أن اشتغل شاعراً ، فضحك جبرة أفندى وقال : نعم ، وماذا ؟ شاعر مفهوم ، ولكن ماذا تعمل ؟ قلت : شاعر فقط . ولم يضحك ، ولا ضحكت هى[1] .

والحال أنه مع مرور سنين العمر التى تأخذ معها أحلام الصبا الباكر وأشواق الرومانتيكية العزيزة ، لم يتبدل أو يلتبس عليه مرة فهمه لموقعه من الحياة ، عما كان عليه وهو لايزال مراهقاً . وكأنما السنون تمضى بأثقالها وهمومها المتكالبة الجسام لا لكى تنقض خيـاره الوجـودى الأولى ذاك ، ولكن لتـعـمق هذا الوجـد وتؤسس لذلك الشـغف الروحى والأخـلاقى والجمالى ، اللذين كابد شاعرنا أهوال جمالهما المرعب منذ لحظات استنارته الوجودية الأولى . عرفنا كيف كانت أشواق القداسة المسيحية مسيطرة على نزوعه الروحى والأخلاقى فى طفولته الباكرة ، وذلك قبل أن تستحوذ عليه - فى مرحلة لاحقة - شواغل ثورية راديكالية ذات طابع أخلاقى طهرانى ، دفعته إلى الانخراط بقوة فى غمار نشاط سياسى وثورى مباشر لسنوات عديدة ، قبل أن يكون قادراً على أن يحدد - بكل دقة ووضوح - دوره الخاص فى إطار حركة المجتمع والحياة الشاملة .

وفى جزيرة الحرية الروحية اللامنظورة ، والمحصورة بين أشواق القداسة وأحلام النقاء الثورى ، كان هاجس الشعر يقبع هناك فى المياه العميقة داخل الذات ، يغتذى ببطء وثقة من كل تلك التجارب.والمغامرات الروحية والأخلاقية الكبرى ، ويتعلم من ضرورات الحياة القابضة درس طرح السؤال الواحد ، المتعدد والمتجدد ، بلا إجابة نهائية : هل الحياة ممكنة بغير الشعر ؟

وفيما بين الهاجس العميق ، واليقين المنفلت الهارب ، صحراوات ممتدة وأحراش كثيفة من عذابات الشك بالقيمة ،ومخاوف الضياع فى وسط الطريق الذى يلوح لناظريه كمتاهة روحية رهيبة ملقاة على عالم لامبال وحياة مجانية . ولكن ما هى حقيقة القيمة التى يمثلها الشعر له أعمق من هذه العذابات ، وأبعد من تلك الصبوات ؟

ينطلق الشعر عنده من ضرورة داخلية أولاً وبالأساس . ضرورة ترتبط وثيقاً بشبكة العلاقات المعقدة بين مجموعات لاحصر لها من الحوافز والدوافع والنزوعات والقابليات الإنسانية الكامنة تحت المستويات القريبة والبعيدة للشعور . وتغدو التجربة الشعرية إبحاراً دائماً وعنيداً باتجاه تلك المناطق المجهولة ، والأكثر هولاً وجمالاً فى كياننا الإنسانى بالغ التعقيد . وبقدر معارضة التجربة لمجانية الحياة ، وتحررها من عوامل التشتيت الزمنية الكثيرة ، تستحيل إلى نوع من المغامرة الروحية والأخلاقية الكبرى الطامحة إلى تحقيق الحرية الكاملة فى الخلق وإعادة التكوين ، وهو الأمر الذى يعنى تمزيق كل الخرائط الملاحية المعروفة ، وتجاهل كل تلك الدروب الآمنة التى مضت فوقها خطى الأجيال السابقة . أن يكون المرء شاعراً فذلك يعنى ألا يتخاذل عن وضع وجوده بالكامل موضع السؤال ، كل لحظة ، وأن يعمق أبداً هذا الشغف الروحى الذى يكوى القلب بالسؤال وباليقين معاً . وأن يكون المرء شاعراً فذلك يعنى أن يتحرر مختاراً من أوهام نواتج وحوافز اللعبة الاجتماعية المغوية البراقة ، والتى يتكالب عليها الآخرون ويذل الحرص والطمع فيها أعناق الرجال ، ويقتضى هذا – بضرورة الحال – أن ينسى الشاعر قواعد الأمان والمكسب الاجتماعى التى رضعناها منذ الولادة ، ويتخفف من احترازه وحيطته خشية الانكشاف أمام الآخرين ، وليحيا وجوده بأقصى إمكانية متاحة للحرية . وأن يكون المرء شاعراً فذلك يعنى أن يعبر الحياة فى قلبها ، دون أن يتشبث بتلك الأشياء والأوهام الصغيرة التى يعتقد الآخرون أنها حقيقتهم وأهدافهم وفرحتهم

فى الحياة ، وتموت قلوبهم بغية امتلاكها ، وأن يحيا مصيره وكأنه فى حلم سرمدى فالوجود غيمة من هنا تذهب ، وغيمة من هناك تجيء ، ولايتبقى لنا دوماً غير اللدد فى السؤال عن المصير الغائب .

أما أن يكون الشعر منطلقاً - أولاً وبالأساس - من ضرورة باطنية ، فذلك لا يعنى أبداً أن قدر الشاعر يفرض عليه الوقوف على هامش حياة البشر المشتركة التى تتسع روحه وينفسح وعيه ليدرك أسرارها وأهوالها ومباهجها معاً . وربما كان قلب الشاعر هو أنسب الساحات التى تنتفى عندها تلك الإزدواجية المفترضة بين داخل الإنسان وخارجه ، ولايعود هناك سوى وجود واحد متشابك وغنى ، يستفزه دائماً بالسؤال الذى يستثير إمكاناته وقدراته المركوزة كى تصبح رصيداً عظيماً من الخبرة الروحية والأخلاقية والجمالية الشاملة التى ينهل منها إخوانه ورفقاؤه من البشر .

وأتصور أن رحلة إدوار الخراط الحياتية والإبداعية معاً ، كانت نموذجاً مكتملاً ومدهشاً لتلك العلاقة الدقيقة والخطرة - والتى كثيراً ما أثارت الشكوك والالتباسات - حول الكيفية التى يتأتى بها للانسان أن يكون لنفسه ، وللعالم فى نفس الوقت ، دون أن يخون أمانته ومسئوليته الذاتية تجاه أى منهما ، فى لحظة من اللحظات . وإذا جاز لى أن أفصل - إلى حين - بين طبيعتى الشاعر الواحد فربما كان من الضرورى التذكير بأن إدوار الخراط الكاتب لم يتخاذل لحظة من وضع وجوده وقدره كشاعر فى موضع السؤال الحيوى والمحورى ، صاعداً فى دربه الخاص والوعر نحو بلوغ يقينه الكامل ومصيره النهائى . وفى نفس الوقت ، كان إدوار الخراط الرجل يمضى فى الحياة كى يبرهن باختياراته الاجتماعية والسياسية والثقافية ، على إخلاصه التام وحدبه الموصول على طبيعة الشاعر فيه . وفى كل حال كان الكاتب والرجل معاً يقاومان دائماً تقلبات الزمان ، ومحن الحياة والإبداع وإغواءاتهما المثيرة ، ليقدما شواهد إضافية - وبلا نهاية - على صلابة ذات الشاعر ونقائها الأخلاقى من جهة ، وعلى إرادة العمل والحياة المتجذرة فى روحه ، والرامية إلى اقتطاع مساحة خاصة جداً داخل حدود العالم الفسيح المشترك ، من جهة أخرى . وفى تلك الرحلة المثيرة لم تكن هناك ثمة تعارضات أو انقسامات داخلية بين حياته كما يحياها ، وبين مشروعه الإنسانى الفائق روحياً وأخلاقياً وجمالياً ، وانما كانت هناك دائماً - فى متاهات الحياة والإبداع - مكابدات وأهوال وصبوات لا تتحقق وانحيازات ظالمة وعداوات الفكر والعقيدة الدموية .

يدخل إدوار الخراط عامه السابع والستين الآن . ويمضى فى شيخوخته بطاقات معنوية خلاقة وإرادة هائلة ، تجعله يبدو فى إصراره وحيويته واندفاعه فى الكتابة كشاب فى الثلاثين لايزال . ويشتغل إدوار الخراط فى أكثر من كتاب فى نفس الوقت . يكتب بشكل متواصل وعلى نحو محموم وهادر ، ودون أن يسمح لنفسه إلا بالقدر الضرورى جداً من الراحة ، وكأنما يخشى أن يتسرب ماتبقى من العمر قبل أن يبلغ هدفه النهائى . وفى صحوه ومنامه تلاحقه الأفكار والصور والكلمات ، وتلف وجوده الذاتى بسديم بركانى هائل أزلى التفجر والاشتعال وحين ألتقى معه فى مسافة زمنية فاصلة بين وقت للكتابة مضى ، وزمن للكتابة يجىء واجتهد فى أن أتلمس قبساً من تلك الثورات البركانية التى أعرف أنها تمور فى داخله ، فإننى لا أستطيع بلوغها ولو بمشقة . وأوقن أنه سيفلح دائماً فى تصدير تلك الابتسامة الكبيرة لى ، وسيضعنى تدفق حديثه الموزون المنطقى بصوته الخافت والمرح دائماً ، فى حيرة حقيقية من أمره .

وترى أين توارت تلك الحمم الروحية والشعورية المخيفة والتى تكوى نفس قارئها فوق صفحات كتبه ؟ وأى قناع غريب هذا الذى يلقى به الشاعر رسل الحياة المحيية وتصاريفها بعد أن يفض روحه الحقيقية على الورق ؟

والحال أننى ببلوغى هذه المرحلة من البحث عن الشاعر سأدرك حقيقة الحقيقة وقد انجلت أمام ناظرى دفعة واحدة ، وسأكتشف قانون الفن المدهش اللامنظور ، لاعبر الاستدلال القياسى والبرهان المنطقى ، ولكن من خلال الحدس الوجودى العميق والمباشر . وعندها سأتعرف بعيون جديدة إلى إدوار الخراط الشاعر . الرجل والكاتب دون انفصال .

---

* خلال سنوات أربع طوال ، ظل هذا الكتاب حبيس الأدراج ، أفصح إدوار الخراط فيها عن هواه الشعرى المكبوح ، دافعاً إلى المطابع بأكثر من ديوان شعرى واحد مثيراً بها ما لا حدود له من الجدل الخلاقى حول الدور الذى ينهض به كاتبنا فى انتصاره وترسيخه لمفهومه الخاص من (النص العابر للأنواع) . ومهما كانت النتائج والتقييمات القائمة أو المحتملة فمن منا الذى لا يخاف إدوار الخراط المقتحم عباب المجهول بجرأة يُحسد عليها ؟ والمعتصم بمقدرته الهائلة على مواصلة الكتابة فى مختلف ميادين التعبير ؟ والبار بوعوده الأدبية التى قطعها – مرة – على نفسه ؟ صاحب " حجارة بوبيللو ، واختراقات الهوى والتهلكة ، ورقرقة الأحلام الملحية " ، و " أبنية متطايرة " ، و " حريق الأخيلة " ، و " يقين العطش " حيث لانهاية لعطش الحياة إلى الإبداع ، إلى الكتابة .

متماهياً إلى أقصى حد مع مفارقته الوجودية الصميمة ، جاء ابناه إيهاب وأيمن كشاهدين يسعيان فى حياته ليذكّراه كل لحظة - هل ينسى أبداً ؟ - بمفارقته والتباسه الذاتى .

إيهاب الأكبر طبيب نفسى ورث عن أبيه ولعه العقلى بالتحليل والتقصى المتعمق ، وبحثه العنيد عن المنطق الخفى الذى ينتظم كل فواصل وركامات وتعارضات فوضى الوجود الشاملة . أما أيمن فهو مصور صحفى محترف ، أودع أبوه روحه كل صبواته الرومانتيكية الحارقة التى لا تستكين لحظة لقوانين الحياة القابضة ، ولاتنفك ترفع راية التمرد وتشق عصا الطاعة ، ساعية وراء يقينها الذاتى الحر ، مهما كان مصيرها الأخير ، والأهوال التى تكابدها على طول مغامرة الوجود الخطرة .

أيهما الأقرب إلى حقيقة أبيه من الآخر ؟

هما معاً ، فى نفس الوقت وبنفس الدرجة إرادته وقدره وأصالته الروحية القائمة على توازن وجودى دقيق وخطر . وأتصور أن الحافظة لهذا التوازن القلق والمفتوح على مخاطر الإنهيار الروحى كل لحظة ، هى هذه الحبيبة التى تظهر كتابياً لأول مرة بصراحة فى (يا بنات إسكندرية) لتهب كل تلك الحكايات اللاعجة بالصبابة والحبوط نفساً واقعياً ، وبصمة جمالية وحسية حقيقية ، تختلف كثيراً فى جمالها وملمسها ورائحتها وسلامها عن كل تجارب عشقه الأخرى . إنها زوجته التى أهداها وحدها مجموعته الأولى (حيطان عالية) معترفاً بأنها التى تعطى حياته معناها ، والتى لولاها ما كان من الممكن أن يظهر كتابه الأول ذاك .

بعد غيبة سفر قصيرة ذهبت للشركة ورأيتها فجأة أمامى ، من وراء المنصة الرخامية الطويلة السدائرة بميل . قامت إلى وسألتنى : خير مالك ؟ بون أريفية . كان فيه حاجة ؟ قلت : أبداً كان عندى شوية فيلت شمرز . قالت : طب كنت تقول . لو كنت عارفة كنت جيت سليتك . وكانت عيناها نديتين قليلاً . قلت ، بمرارة غير مبررة : « لا ، ما أظنش ، متشكر على كل حال » . فقالت بسماحة غير مفهومة : « معلهش اشتم على كيفك يا سيدى ، الشتيمة برضو مقبولة منك . » فتدهور قلبى . وودت لو قبلتها علناً على الملأ وليكن ما يكون . وظللت أجمع الكلمات اللطيفة ، والنظرات الخاصة ، كأنها قطع من

كنز . أى غنى . وأى ضوء . البشرة الناصعة الصافية تترقرق ، وزهرة عباد الشمس . دقات قلبى خطواتى تحت جدارك وازدهار الصبار فى شرفتك وابتسامة - متحفظة - ترسلينها عبر الطريق تحفرين أغواراً تحت قدمى تملأين السماء فى زرقة الظهر فى وهج ضاع فيه الزمن . موسيقى الموج الرتيب يفتح ذراعيه يسقط على الرمال . تعود ، مازالت تعود ، ترمى بنفسها على صدرك(٢) .

وتبقى مى إيهاب الخراط ، هذه الطفلة الجميلة التى تدخل عامها الخامس الآن ، فرحة جدها الكبرى ، وشغفه الكبير ، وحبه الأخير القديم . أو لعلها نجمته الصافية الواحدة التى لم يتطلع إلى غيرها أبداً فى سماوات وجوده المربدة دائماً بالغيوم ، ونذر المطر العاصف .

وبين أعمدة الروح التى غشاها الطحلب مازلت لى نجمة صافية واحدة ، وعندما أنام تحت وجه الحب المبلول المشتعل فإن عينى مازالتا صاحيتين فى موج العمر الأخضر الكثيف ، وليس عندى من جديد ، منذ غرارة الصبا ، بل تأكيد ما لايحتاج لفرط يقينه إلى معاودة التأكيد ، بل السؤال بلا انتهاء من جديد ، وقلبى مازال مشعوفاً باليقين وبالسؤال معا(٣) .

الإسكندرية - مايو ١٩٩٢ .

الهوامش

الفصل الأول : « أشواق القداسة »

١ – تسجيلات خاصة مع المؤلف ، غير منشورة (٦ ديسمبر ١٩٩٠) .

٢ – إدوار الخراط ، ترابها زعفران : نصوص اسكندرانية (القاهرة : المستقبل العربي ، ١٩٨٦) .

٣ – محمود الورداني ، « لا أكتب من أجل الشهرة أو المال » (حوار مع الخراط) (١٣ يوليو ١٩٨٩).

٤ – إدوار الخراط ، يا بنات إسكندرية (بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠) ، ص ١٢٧ – ١٣٠ .

٥ – الخراط ، ترابها زعفران ، ص ١٣٣ – ١٣٤ .

٦ – المرجع السابق ، ص ١١٠ .

الفصل الثانى : « الأم ذات السيادة »

١ – تسجيلات خاصة مع المؤلف ، غير منشورة (٦ ديسمبر ١٩٩٠) .

٢ – الخراط ، يا بنات إسكندرية ، ص ١٢٥ .

٣ – المرجع السابق ، ص ١٣٠ – ١٣١ .

الفصل الثالث : « عطش المعرفة المحرق »

١ – الخراط ترابها زعفران ، ص ١٦٨ .

٢ – تسجيلات خاصة مع المؤلف غير منشورة (٦ ديسمبر ١٩٩٠) .

٣ – راجع حديث إدوار الخراط إلي مجلة « المجلة » العدد ١٥٦ (ديسمبر ١٩٦٩) ص ٨٨ .

٤ – الخراط ، ترابها زعفران ، ص ١٦ .

٥ – عباس بيضون ، « حوار مع ادوار الخراط : الرواية القصيدة نص لكل أشكال الواقع » . العدد ٣٢ (ابريل ١٩٨٨) .

٦ – الخراط يابنات إسكندرية ، ص ٩ – ١٠ .

٧ – نبيل فرج ، لقاء : إدوار الخراط في حوار الذات والآخرين : « الشعر يخرج الحقيقة من النسيان » ، مجلة الأنوار (١ يونيو ١٩٧٨) .

٨ – المرجع السابق .

الفصل الرابع : « متمرد وجودى أم ثائر أممى ؟ »

١ – تسجيلات خاصة مع المؤلف ، غير منشورة (٦ ديسمبر ١٩٩٠) .

٢ – اعتمدت في هذه الاستخلاصات الخمسة على أحاديث شخصية مطولة مع ادوار الخراط ، غير منشورة (ديسمبر ١٩٩٠ ، فبراير ١٩٩١) .

٣ – تسجيلات خاصة مع المؤلف ، غير منشورة (٦ ديسمبر ١٩٩٠) .

٤ – الخراط ترابها زعفران ، ص ١١٨ – ١١٩ .

٥ – المرجع السابق ، ص ١١٢ – ١١٣ .

٦ – مجلة المجلة ، العدد ٥٦ (ديسمبر ١٩٦٩) ص ٨٩ .

٧ – أحاديث مسجلة للمؤلف مع أحد أعضاء تلك الحلقة التروتسكية القديمة رفض ذكر اسمه .

٨ – الخراط ، يابنات إسكندرية ، ص ٩ – ١٠ .

٩ – أحاديث مسجلة مع المؤلف ، غير منشورة (٦ ديسمبر ١٩٩٠) .

١٠ – أحاديث مسجلة للمؤلف مع أحد أعضاء تلك الحلقة التروتسكية بالإسكندرية .

١١ – أحمد الخديرى وبوراوى عجينة ، « حوار العدد : الروائي المصري إدوار الخراط » صحيفة الصباح التونسية ، (٣ يونيو ١٩٩٠) .

الفصل الخامس : « يقين الكتابة »

١ – حديث إدوار الخراط إلي مجلة فصول القاهرية ، عدد (يوليو / سبتمبر ١٩٨٢) ص ٢٦٥ .

٢ – المرجع السابق .

٣ – حديث إدوار الخراط إلي مجلة المجلة ، العدد ١٥٦ ، (ديسمبر ١٩٦٩) ، ص ٨٨ .

٤ – المرجع السابق ، ص ٩١ – ٩٢ .

٥ – حديث إدوار الخراط إلي مجلة فصول القاهرية ، عدد (يوليو / سبتمبر ١٩٨٢) ص ٢٦٧ .

٦ – « إدوار الخراط يبلغ الستين : أنا من طيور الليل » حوار مع الأخبار القاهرية (٢٦ مارس ١٩٨٦) ص ٩ .

٧ – راجع حديث الخراط إلي مجلة فصول عدد (يوليو / سبتمبر ١٩٨٢) بخصوص مدخله إلي القصة القصيرة .

٨ – حديث إدوار الخراط إلي مجلة المجلة ، العدد ١٥٦ ، (ديسمبر ١٩٦٩) ، ص ٨٨ .

٩ – « إدوار الخراط : الكتابة في زمن متغير » حوار لمجلة الأقلام العراقية (٦ يونيو ١٩٩٠) ص ٧٨ .

١٠ – إدوار الخراط « مفهومي للرواية » ، في كتاب الرواية العربية : واقع وآفاق ، (بيروت : دار بن رشد ، ١٩٨١) . ص ٣١٧ – ٣١٧ .

الفصل السادس : « سنوات المنفى الضروري »

١ – فاروق عبد القادر ، « قراءة فى أعمال جميل عطية » ، مجلة إبداع ، العدد ١٢ (ديسمبر ١٩٩١) ص ٣٢ .

٢ – تسجيلات خاصة مع المؤلف ، غير منشورة (فبراير ١٩٩٠) .

٣ – الخراط ، يا بنات إسكندرية ، ص ٨٢ .

٤ – حديث إدوار الخراط إلي مجلة الشاهد ، العدد ٣٢ (ابريل ١٩٨٨) ص ٨٧ .

٥ – تسجيلات خاصة مع المؤلف ، غير منشورة (فبراير ١٩٩٠) .

٦ – حديث إدوار الخراط إلي مجلة اقرأ ، العدد ٦٣٩ (٨ أكتوبر ١٩٨٧) ص ٣٨ .

٧ – حديث إدوار الخراط إلي مجلة اقرأ ، العدد ٦٤٠ (١٥ أكتوبر ١٩٨٧) ص ٣٦ .

٨ – راجع المرجع السابق ، ص ٣٧ .

٩ – إدوار الخراط ، أضلاع الصحراء (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٧) ص ٥ .

١٠ – المرجع السابق ، ص ٣٠ .

١١ – نبيل فرج ، « إدوار الخراط : كسر أعمدة السلفية في الثقافة المصرية المعاصرة » . صحيفة الأنوار (٢٣ آذار ١٩٧٨) .

الفصل السابع : « شهوة من ورق » :

١ – إدوار الخراط ، « مائيات عدلي رزق الله ٨٧ » مقدمة كتالوج معرض مائيات للفنان عدلي رزق الله (١٩٨٧)

٢ – الخراط ، يا بنات إسكندرية ، ص ١٠٨ .

٣ – الخراط ، ترابها زعفران ، ص ١٥ – ١٦ .

٤ – المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

٥ – المرجع السابق ، ص ١٣٢ .

٦ – المرجع السابق ، ص ٨٠ – ٨١ .

٧ – تسجيلات خاصة مع المؤلف ، غير منشورة (٦ ديسمبر ١٩٩٠)

٨ – المرجع السابق .

٩ – إدوار الخراط ، رامة والتنين ، طبعة محدودة علي نفقة المؤلف . (القاهرة ١٩٧٩) ، ص ١٠٢ .

١٠ – إدوار الخراط حيطان عالية ، مجموعة قصصية علي نفقة المؤلف (القاهرة ١٩٥٩) ص ٧٤ – ٧٥

١١ – عباس بيضون ، ص ٨٨ .

١٢ – الخراط ، يا بنات إسكندرية ، ص ١٢ .

١٣ – إدوار الخراط ، اختناقات العشق والصباح ، قصص ، (القاهرة : دار المستقبل العربي ، ١٩٨٣) ١٥ – ١٦ .

١٤ – الخراط ، رامة والتنين ، ص ١٠ .

١٥ – إدوار الخراط ، « بوبيللو » ، الفصل الأول من رواية بهذا الاسم قيد النشر ، مجلة إبداع ، العدد ١١ (نوفمبر ١٩٩١) ص ٩٠ .

الفصل الثامن : « الجذور العميقة لسيدة الزمن الآخر »

١ – سامى خشبة « رامة والتنين : مأساة مصرية » مجلة فصول القاهرية ، المجلد الأول ، العدد ٢ (يناير ١٩٨١) . ص ٢٦٥ .

٢ – راجع المعجم الوسيط ، (مجمع اللغة العربية الطبعة الأولى ، القاهرة) مادة « روم » .

٣ – الخراط ، رامة والتنين ، ص ١٤ .

٤ – إدوار الخراط ، « مخلوقات الأشواق الطائرة » (رواية) ، مجلة الكرمل ، العدد ٣٦/٣٧ (١٩٩٠) ص ٢٢٢ .

٥ – الخراط ، رامة والتنين ، ص ١٤ .

٦ – ادوار الخراط ، الزمن الآخر ، رواية (القاهرة : دار شهدى ١٩٨٥) ص ١٢ .

٧ – المرجع السابق ص ١٥ .

٨ – المرجع السابق .

٩ – الخراط ، رامة والتنين ، ص ٢٥٤ .

١٠ – المرجع السابق ص ٢٨٤ .

١١ – الخراط ، الزمن الآخر ، ص ١٤٤ .

١٢ – الخراط ، رامة والتنين ، ص ٢٧٦ .

١٣ – إدوار الخراط ، أمواج الليالي ، متتالية قصصية (القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩١) ص ١٣ .

١٤ – الخراط ، « مخلوقات الأشواق الطائرة » ، ص ١٨٣ .

١٥ – الخراط ، ترابها زعفران ، ص ٥١ ،

١٦ – المرجع السابق ص ٦١ .

١٧ – الخراط ، رامة والتنين ، ص ٨٦ .

١٨ – المرجع السابق ص ٢٠٨ .

١٩ – المرجع السابق ص ٢٠٩ .

٢٠ – المرجع السابق ص ٢٧١ .

٢١ – المرجع السابق ص ٢٣٥ .

٢٢ – محمد بدوي ، « من الجملة إلى النص » ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد ٩ ، (كانون الثاني – شباط ١٩٩١) . ص ٤٩ .

٢٣ – الخراط الزمن الآخر ، ص ٢٧٣ .

٢٤ – المرجع السابق ص ٥١ – ٥٢ .

٢٥ – المرجع السابق ص ٢٧٨ .

٢٦ – المرجع السابق ص ١٨٩ .

الفصل التاسع : « أسئلة القبطي الحائر »

١ – تسجيلات خاصة مع المؤلف ، غير منشورة (فبراير ١٩٩١)

٢ – الخراط ، الزمن الآخر ، ص ٩٨ .

٣ – حديث إدوار الخراط إلي جريدة وطني القاهرية (٣ يناير ١٩٨٨) ، ص ٦ .

٤ – محمد حسنين هيكل ، خريف الغضب ، (القاهرة : شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ،) ص ٣١٧ .

٥ – المرجع السابق ، ص ٣٣١ – ٣٣٢ .

٦ – المرجع السابق ، ٣٣٩ – ٣٤٠ .

٧ – تسجيلات خاصة مع المؤلف ، غير منشورة (فبراير ١٩٩١) .

٨ – حديث إدوار الخراط إلى مجلة ألف ، العدد ٢ (ربيع ١٩٨٢) ، ص ١٠٢ .

الفصل العاشر : « السقوط فى الزمن المفتوح »

١ – الخراط ، يا بنات إسكندرية ، ص ٦١ – ٦٢ .

٢ – الخراط ، الزمن الآخر ، ص ٣٦٧ .

٣ – المرجع السابق ، ص ٧ .

٤ – المرجع السابق ، ص ٢٩٤ .

٥ – المرجع السابق ، ص ٣١٣ .

٦ – المرجع السابق ، ص ٣١٣ .

٧ – المرجع السابق ، ص ١٩٩ – ٢٠٠ .

٨ – المرجع السابق ، ص ١٤٢ .

٩ – المرجع السابق ، ص ٢٨٧ .

١٠ – المرجع السابق ، ص ٤٢ .

١١ – المرجع السابق .

١٢ – المرجع السابق ، ص ١٠٢ .

١٣ – المرجع السابق ، ص ١٤٣ .

الفصل الحادى عشر : « إسكندرية فى القلب »

١ – إبراهيم عبد المجيد وآخرون ، « قضية المكان في الأدب والفن » ندوة العدد ، مجلة الثقافة الجديدة ، العدد ١١ (يوليو ١٩٨٦) ص ٤٤ .

٢ – المرجع السابق .

٣ – صبري حافظ ، « حول محطة السكة الحديد لإدوار الخراط ، الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية » . مجلة الأقلام العراقية ، العدد ١١/١٢/ (تشرين الثاني – كانون الأول ١٩٨٦) ص ٧٢ .

٤ – المرجع السابق ، ص ٧٤ .

٥ – حديث إدوار الخراط إلي مجلة المجلة القاهرية ، عدد ١٥٦ (ديسمبر ١٩٦٩) ص ٩٨ .

٦ – إبراهيم عبد المجيد وآخرون ، مجلة الثقافة الجديدة ص ٥١ .

٧ – المرجع السابق .

٨ – المرجع السابق ، ص ٥١ .

٩ – غاستون باشلار جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٤) ص ٣٨ .

١٠ – تسجيلات خاصة مع المؤلف ، غير منشورة ، (فبراير ١٩٩١) .

١١ – الخراط ، ترابها زعفران ، ص ١٢٧ .

١٢ – غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٤)

١٣ – تسجيلات خاصة مع المؤلف ، غير منشورة ، (إبريل ١٩٩١) .

١٤ – عباس بيضون ، ص ٨٦ .

١٥ – الخراط ، « مُخلوقات الاشواق الطائرة » ، ص ١٩٠ .

١٦ – عباس بيضون ص ٨٦ .

١٧ – الخراط ، اختناقات العشق والصباح ، ص ٨٢ .

١٨ – الخراط ، يا بنات اسكندرية ص ٨١ – ٨٢ .

١٩ – الخراط ، الزمن الآخر ، ص ٣٦٩ .

الفصل الثاني عشر : « مغامرة اللغة العضوية » .

١ – مقتبس من ر . م ألبيريس ، الاتجاهات الأدبية الحديثة . ترجمة جورج طرابيشي (بيروت : عويدان . ١٩٨٣) . ص ١٣٠ .

٢ – المرجع السابق ، ص ١٥٨ .

٣ – المرجع السابق ، ص ١٦١ – ١٦٢ .

٤ – راجع حديث إدوار الخراط إلى صحيفة اليوم ، العدد ٤٤٨٨ (١ سبتمبر ١٩٨٥) ، وحديثه لمجلة ألف ، العدد ٢ . (ربيع ١٩٩٢) ، ص ١٠٩ .

٥ – إدوار الخراط « إشراقات رفعت سلام : بداية قراءة نقدية » ، مجلة كلمات ، العدد ٧ (١٩٨٦) ، ص ٧٩ .

٦ – فريال جبورى غزول ، « الرواية الشعرية العربية نموذجاً لأصالة الحداثة » ، في قضايا وشهادات ، كتاب ثقافي دوري ، العدد ٢ (صيف ١٩٩٠) ص ٢٤٠ .

٧ – تسجيل خاص مع المؤلف ، غير منشور (ديسمبر ١٩٩٠) .

٨ – يمكن التعرف علي آراء الخراط الواردة في هذا السياق ، تفصيلاً من أحاديث عديدة منشورة له ، وأيضاً من المقدمة التي كتبها بنفسه في افتتاحية العدد ١٤ من مجلة الكرمل ، وهو العدد الخاص بالأدب المصرى المعاصر.

٩ – ألبيريس ، الاتجاهات الأدبية الحديثة ، ص ٣١ .

١٠ – حديث الخراط لصحيفة اليوم ، العدد ٤٤٨٨ (١ سبتمبر ١٩٨٥) .

١١ – ماجد السامرائى ، مجلة الاقلام ، (٦ يونيو ١٩٩٠) ص ٧٨ .

١٢ – الخراط ، الزمن الآخر ، ص ٢٥٨ – ٢٥٩ .

١٣ – المرجع السابق ، ص ٣٦٤ – ٣٦٥ .

١٤ – المرجع السابق ، ص ١١٠ .

١٥ – بدوي ، « من الجملة إلي النص » ، ص ٤٤ .

الفصل الثالث عشر : « أهواء نقدية » .

١ – إدوار الخراط ، « على سبيل التقديم » مجلة الكرمل ، العدد ٤ ، (١٩٨٤) ص ٧ .

٢ – المرجع السابق ، ص ٨ .

٣ – المرجع السابق .

٤ – المرجع السابق .

٥ – إدوار الخراط ، « مشاهد من ساحة القصة القصيرة فى السبعينيات » ، فى كتاب مختارات القصة القصيرة في السبعينيات (القاهرة مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٢) ص ٤ .

٦ – المرجع السابق ، ص ٥ .

٧ – حلـــمي ســـالم ، « حوار مع الروائى إدوار الخراط : نجيب محفوظ كاتب متوسط القيمة وتقليدي » مجلة صوت البلاد ، العدد ٢٠ (٣١ أكتوبر ١٩٨٤) ، ص ٤٥ .

٨ – الخراط ، « مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينات » ، ص ٥ .

٩ – الخراط ، « على سبيل التقديم » ، ص ٦ – ٧ .

١٠ – الخراط ، « مشاهد من ساحة القصة القصيرة في السبعينات » ص ٥ .

١١ – عباس بيضون ، ص ٨٧ .

وفي مقابلات صحفية أخرى كثيرة استخدم نفس المصطلح .

١٢ – عباس بيضون ، ص ٨٤ .

١٣ – حلمي سالم ، ص ٤٤ – ٤٥ .

١٤ – إدوار الخراط ، « يحي الطاهر عبد الله والرحلة إلي ماوراء الواقعية » ، مقدمة لمجموعة الدف والصندوق (القاهرة : مطبوعات خطوة ١٩٨١) ص ٥ .

١٥ – المرجع السابق .

١٦ – المرجع السابق ، ص ٧ – ٨ .

١٧ – شاكر عبد الحميد، « الحساسية الجديدة : دلالات المصطلح بين العمومية والتحديد » ، مجلة الثقافة الجديدة . العدد ١٤ (سبتمبر ١٩٨٧) ص ٢٢ .

١٨ – الخراط ، « على سبيل التقديم » ص ١١ – ١٢ .

١٩ – عبد الحميد ، « الحساسية الجديدة : دلالات المصطلح بين العمومية والتحديد » ، ص ٢٣ .

٢٠ – المرجع السابق ، ص ٢٦ .

٢١ – عباس بيضون ، ص ٨٤ .

الفصل الرابع عشر : « قدر الشاعر » :

١ – الخراط ، يا بنات إسكندرية ص ٣٥ – ٣٦ .

٢ – المرجع السابق ، ص ١٨٩ .

٣ – المرجع السابق ، ص ٣٥ .

إدوار الخرّاط

ادوار الخرّاط (إدوار قلتة فلتس يوسف)

ناقد وروائي ، وقصّاص ، وشاعر . اشتغل بالدراسات الأدبية ، ونقد الفن التشكيلي ، وعمل بالترجمة ، وكتب للاذاعة ، وقام بتحرير عدّة مطبوعات . ولد في ١٦ مارس ١٩٢٦ في الإسكندرية لأب من أخميم في صعيد مصر وأم من الطرانة غرب دلتا النيل ، وحصل على ليسانس الحقوق في ١٩٤٦ من جامعة الإسكندرية (جامعة فاروق الأول) .

- عمل أثناء الدراسة ، عقب وفاة والده في ١٩٤٣ ، في مخازن البحرية البريطانية في القبارى بالإسكندرية ، ثم مترجما ومحررا بجريدة « البصير » في الإسكندرية ، ثم موظفا في البنك الأهلي بالإسكندرية حتى ١٩٤٨ .

- اعتقل في ١٥ مايو ١٩٤٨ ، في عهد الملكية ، في معتقلات أبو قير والطور حتى عام ١٩٥٠ .

- عمل بعد ذلك في شركة التأمين الأهلية المصرية حتى عام ١٩٥٥ .

- تزوج في عام ١٩٥٨ وله ولدان وأربعة أحفاد .

- في ١٩٥٩ عمل بمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية ثم في اتحاد الكتّاب الأفريقيين الآسيويين حتى ١٩٨٣ واستقال منهما بعد وصوله الى منصب السكرتير العام المساعد في كلتا المنظمتين .

- عمل بعض الوقت مستشارا لرئيس منظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية وللأمانة العامة لاتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين ، وهو الآن متفرغ للكتابة .

- سافر الى معظم بلاد أفريقيا وآسيا وأوروبا وأمريكا ، في رحلات عمل .
- شارك في إصدار وتحرير مجلة « لوتس » للأدب الأفريقي الأسيوي ، ومجلة « جاليرى ٦٨ » الطليعية ، وعدة مطبوعات لكلّ من منظمة التضامن الأفريقي الآسيوى واتحاد الكتاب الأفريقيين الآسيويين .
- ترجم إلى العربية خمسة عشر كتابا منشورا في القصة القصيرة والرواية والفلسفة والسياسة وعلم الاجتماع ، كما ترجم للبرنامج الثاني في الإذاعة المصرية عشر مسرحيات طويلة واثنتي عشرة مسرحية قصيرة وكتب له تسعة وعشرين برنامجا اذاعيا طويلا ، وشارك في برامج وندوات ثقافية متعددة فيه . ونشر له عدد كبير من الدراسات والمقالات والترجمات والأحاديث في المجلات الأدبية المصرية والعربية .
- دعي أستاذا زائرا في كلية سانت انطوني بأوكسفورد خلال فصل الربيع عام ١٩٧٩ وألقى عدة محاضرات بالإنجليزية عن الأدب المصرى الحديث في مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية جامعة لندن ، ومركز الشرق الأوسط ، وكلية سانت أنطوني ، وجامعة أوكسفورد في عامي ١٩٧٩ ، ١٩٨٧ ، وفي نادي الأمم المتحدة في نيويورك ، ١٩٨٨ .
- شارك في ملتقى القصة القصيرة ، فاس ، المغرب ، عام ١٩٧٩ ، وفي ملتقى الرواية العربية ، مكناس ، المغرب ، عام ١٩٨٣ ، وفي ندوة جامعة لندن عن آداب الشرق الأوسط في أبريل ١٩٨٧ ، وفي لقاء الروائيين الفرنسيين والعرب ، باريس ١٩٨٨ . وفي عدة مؤتمرات أدبية في رونده ، والمرية ، ومولينا (أسبانيا) وبودابست وتورينو وبرلين وتورنتو ، وقام بجولة أدبية واسعة في سويسرا وألمانيا في ١٩٩١ ، وقام بجولة أدبية قي جامعات ييل ، وبنسلفانيا ، وبرنستون ، وكولومبيا (نيويورك) في الولايات المتحدة الأمريكية ، في ١٩٩٢ . حاضر في ١٩٩٥ في البرتغال وايطاليا وانجلترا .

- قـــام بتحرير العــدد الخـــاص بالأدب المصرى الحـــداثى (العــدد ١٤) من مجــلة « الكرمل » فى عام ١٩٨٤ .

- مثّل مصر ضيفا على المؤتمر التذكارى الخامس والستين لنادى القلم الدولى فى هامبورج ١٩٨٦ .

- قررت روايته « رامة والتنين » فى جامعة باريس (٨) عامى ١٩٨٤ ، ١٩٨٦ .

- تُرجمت بعض قصصه القصيرة إلى اللغات الأجنبية ، وترجمت روايته « ترابها زعفران» للانجليزية والفرنسية والألمانية والأسبانية واختارتها الكاتبة الانجليزية درويس ليسنج « كتاب العام » عن ١٩٩٠ وتُرجمت للايطالية فى ١٩٩٣ .

- تُرجمت روايته « يا بنات إسكندرية » إلى الإيطالية والإنجليزية .

- حصل على جائزة الدولة للقصة عام ١٩٧٣ وعلى جائزة الصداقة الفرنسية العربية من فرنسا عام ١٩٩١ ، وعلى جائزة سلطان العويس فى مجال القصة والرواية عام ١٩٩٤ / ١٩٩٥ .

- شارك فى ملتقى قابس (تونس) للرواية العربية فى ١٩٩٢ حيث تقرر أن يكون «ضيف شرف للملتقى » وكان موضع تكريم الملتقى فى ديسمبر ١٩٩٣ .

- شارك فى ملتقى القصة القصيرة فى عَمّان (الأردن) عام ١٩٩٣ .

- وفى مارس ١٩٩٤ قام بجولة فى خمس مدن إيطالية (تورينو ، وفلورنسه ، ميلانو ، روما ، بارى) وألقى فيها محاضرة عن « إسكندريتى ، ملتقى الثقافات : « صور للإسكندرية فى الأدب » .

- فى عيد ميلاده السبعين أقام له المجلس الأعلى للثقافة فى مصر احتفالية حافلة فى الفترة من ١٩ الى ٢٢ مارس ١٩٩٦ شارك فيها نحو أربعين مبدعا وناقدا وباحثا .

للمـؤلـــف

قصص وروايـــات

١ - حيطان عالية : مجموعة قصص	القاهرة : الخراط ، ١٩٥٩ ط ٢ (كـــاملة) - بيـــروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ . ط ٣ (كـــاملة مع مـــقـــدمـــة ودراســـات) الإسكندرية : دار المستقبل ١٩٩٥ .
٢ - ساعات الكبرياء : مجموعة قصص	بيروت : دار الآداب ، ١٩٧٢ . ط ٢ - بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ ط ٣ - القاهرة : مختارات فصول ، ١٩٩٤ .
٣ - رامة والتنين : رواية	القاهرة : الخراط ، ١٩٧٩ . (طبعة محدودة) بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠ ط ٢ - بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢ . ط ٣ - الإسكندرية : دار المستقبل ، ١٩٩٣
٤ - اختناقات العشق والصباح : قصص	القاهرة : دار المستقبل العربى ، ١٩٨٣ ط ٢ - بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢
٥ - الزمن الآخر : رواية	القاهرة : دار شهدى ، ١٩٨٥ ط ٢ - بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٢
٦ - محطة السكة الحديد : رواية	القاهرة : الهيئة العامة للكتاب (مختارات فصول) ١٩٨٥ ط ٢ - بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠
٧ - ترابها زعفران : نصوص اسكندرانية	القاهرة : دار المستقبل العربى ١٩٨٦ . ط ٢ بيروت دار الآداب : ، ١٩٩١
٨ - أضلاع الصحراء : رواية	القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .

٩ - يا بنات إسكندرية : رواية	بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ ط ٢ - القاهرة : دار إلياس العصرية ، ١٩٩١
١٠ - مخلوقات الأشواق الطائرة : رواية	بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٠ ط ٢ - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ط ٣ - القاهرة : مركز الحضارة العربية ، ١٩٩٥
١١ - أمواج الليالى : متتالية قصصية	القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩١ ط ٢ - بيروت :دار الآداب ، ١٩٩٢
١٢ - حجارة بوبيللو : رواية	القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩٣ ط ٢ : بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٣
١٣ - اختراقات الهوى والتهلكة : نزوات روائية	بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٣
١٤ - رقرقة الأحلام الملحية : رواية	بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٤
١٥- أبنية متطايرة : رواية	بيروت : دار الآداب ، تحت الطبع .
١٦ - حريق الأخيلة : رواية	الإسكندرية : دار المستقبل ، ١٩٩٤
١٧ - إسكندريتى : كولاج قصصى	الإسكندرية : دار المستقبل ، ١٩٩٤
١٨ - يقين العطش : رواية	القاهرة : دار شرقيات .

شعـــــر

١٩ - تأويلات : سبع قصائد إلى عدلى رزق الله	القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦
٢٠ - لماذا : قصيدة حب (١٩٥٥ - ١٩٩٥)	القاهرة دار شرقيات ١٩٩٦
٢١ - ضربتنى أجنحة طائرك قصائد الى أحمد مرسى	القاهرة دار حور ١٩٩٦
٢٢ - طغيان سطوة الطوايا / قصائد الإصاتة	الهيئة العامة لقصور الثقافة (أصوات أدبية) ١٩٩٦

دراسات

٢٣ - مختارات من القصة القصيرة فى السبعينات مع دراسة — القاهرة : مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٢ . (نقد)

٢٤ - عدلى رزق الله : مائيات ٨٦ : دراسة — القاهرة : عدلى رزق الله ، ١٩٨٦

٢٥ - مائيات صغيرة : دراسة — القاهرة : ١٩٨٩ .

٢٦ - أحمد مرسى : دراسة ومختارات شعرية — القاهرة : ١٩٩٠

٢٧ - من الصمت الى التمرد : دراسات فى الأدب العالمى — القاهرة : كتابات نقدية ، ١٩٩٤

٢٨ - الحساسية الجديدة : مقالات فى الظاهرة القصة — بيروت : دار الآداب ، ١٩٩٣

٢٩ - الكتابة عبر النوعية : : دراسة — القاهرة : دارشرقيات ، ١٩٩٤

٣٠ - عصيان الحلم : مختارات ودراسات فى الشعر — أبو ظبى : المجمع الثقافى ، ١٩٩٥

٣١ - أنشودة للكثافة : فى الفن والثقافة — القاهرة : المستقبل العربى ، ١٩٩٥

٣٢ - مهاجمة المستحيل : مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة — دمشق : دار المدى ١٩٩٦

تحت الطبع

دراسات معدة للنشر

٣٣ - ما وراء الواقع : فى الظاهرة اللاواقعية

٣٤ - الحلم زهرة المقاومة : فى الشعر .

٣٥ - من العبث الى الالتزام فى الأدب الوجودى .

٣٦ - المسرح والأسطورة ، أساطير مسرحية

٣٧ - ملامح أسطورية فى مسرح طاغور .

دراسات قيد الإعداد للنشر

٣٨ - مراودة المستحيل : مقاطع من سيرة ذاتية .

٣٩ - مواجهة المستحيل : مقاطع أخرى من سيرة ذاتية .

٤٠ - ايماءات عن الفن التشكيلى .

٤١ - ملامح من قصص ما بعد السبعينيات . دراسة ومختارات

٤٢ - شعر الحداثة فى مصر .

٤٣ - أضواء أخرى على الحساسية الجديدة .

٤٤ - فى الواقعية وما بعد الواقعية .

٤٥ - فجر المسرح .

٤٦ - فى التراجيديا اليونانية .

كتب مترجمة

٤٧ - الخطاب المفقود : مسرحية ا . ل كارَجْيالى — القاهرة : الدار المصرية للكتاب ، ١٩٥٨ . (نفد)

٤٨ - الحرب والسلام : ليوتولستوى — القاهرة : الدار المصرية للكتاب ، ١٩٥٨ . (نفد)

٤٩ - الغجرية والفارس : قصص رومانية — القاهرة : الشركة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٥٨ (نفد)

٥٠ - شهر العسل المرّ : قصص إيطالية — القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، (كتب ثقافية) ١٩٥٩ . (نفد)

٥١ - فارالاكو : رواية غينية : إميل سيسيه — القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، (الالف كتاب ١٩٦٢) . (نفد)

٥٢ - انتيجون : مسرحية چان آنوى ، بالاشتراك مع ألفريد فرج — القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، (الالف كتاب) ١٩٦٣ . (نفد)

٥٣ - مشروع الحياة : دراسة فرانسيس جانسون — بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٧ . (نفد)

٥٤ - ميديا : مسرحية چان آنوي — القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، (مجلة المسرح) ، ١٩٦٨ . (نفد)

٥٥ - الوجه الآخر لأمريكا : دراسة ميكائيل هارنجتون . — بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٨ . (نفد)

٥٦ - تشريح جثة الاستعمار : دراسة جى دى بوشير — بيروت : دار الآداب ١٩٦٨ . (نفد)

٥٧ - الشوارع العارية : رواية ڤاسكو براتوليني — بيروت : دار الآداب ، ١٩٦٩ . (نفد)
ط ٢ - القاهرة : دار الياس العصرية ، ١٩٩١

٥٨ - نحو التحرر : دراسة هربرت ماركوز — بيروت : دار الآداب ، ١٩٧٢ . (نفد)

٥٩ - حوريات البحر : قصص أمريكية — القاهرة دار الهلال ، ١٩٧٩ . (نفد)
ط ٢ - القاهرة : دار شرقيات ، ١٩٩٥

٦٠ - الإسلام والاستعمار : دراسة — القاهرة دار شهدى ، ١٩٨٥

٦١ - الرؤى والأقنعة : قصص مترجمة — أبو ظبى : المجمع الثقافى ، ١٩٩٥ .

٦٢ - ثلاث زنبقات ووردة : قصص مترجمة — معدة للنشر .

مسرحيات مترجمة للبرنامج الثانى

المسرحية	المؤلف
٦٣ - النورس	أنطون تشيكوف
٦٤ - سوء التفاهم	البير كامى
٦٥ - الحصار	البير كامى
٦٦ - المجانين	البير كامى
٦٧ - مسافر بلا متاع	جان آنوى
٦٨ - بيكيت	جان آنوى
٦٩ - عنقاء كثيرة الظهور	كريستوفر فراى
٧٠ - سوناتا الشبح	أوجست سترند برج
٧١ - انتهت الحرب	ماكس فريش
٧٢ - السلام	اريستو فانيس
٧٣ - المخرب	سول بيلو
٧٤ - فى قلب السنين	إريك بيركوفيتشى
٧٥ - الأسلاف يتميزون غضبا	كاتب ياسين (مسرح الجيب)
٧٦- الهولندى	ليروا چونز
٧٧ - الأقزام	هارولد بنتر
٧٨ - الطريق البنفسجى الى حقل الخشخاش	موريس ميلدون
٧٩ - الولد الحالم	يوچين أونيل
٨٠ - بعد يوم واحد	چوزيف كونراد
٨١ - كلمات على زجاج النافذة	وليام بتلريتس
٨٢ - البروفيسور تاران	أرتير أداموف
٨٣ - الملك والمتسولة	چوفيند داس
٨٤ - العذاب	چوفيند داس

برامج خاصة مع الأدباء للبرنامج الثانى

- مولود معمرى
- وليام جولدنج
- البير كامى
- ستيفن سبندر
- أندريه بريتون
- مالك حداد
- بوريس باسترناك
- هنرى دى مونترلان
- ناتالى ساروت
- جان جرينييه
- ترستان نزارا

برامج خاصة طويلة للبرنامج الثانى

- أورفيوس الأسطورة بين چان كوكتو وچان آنوى
- اليكترا الأسطورة بين چان جيرود وچان بول سارتر وأوچين أونيل
- كليو باترا الأسطورة بين شيكسبير وچورچ برنارد شو وأحمد شوقى
- ميديا الأسطورة بين يوربيديس وسينيكا وچان آنوى
- أوجست سترند برج
- فرانز كافكا
- مسرح طاغور
- إلدراما البدائية
- المسرح الدينى عند الفراعنة
- المسرح عند الفراعنة
- فجر المسرح الإغريقى
- ايسخيلوس
- سوفوكليس
- يوربيدس
- اريستوفانيس
- الشعر الأفريقى

رسائل جامعية

1. Thesis for M. A.

- Temporality and The Ontological Experience in the Work of Virginia Woolf, " To the Lighthouse " and Edwar Al-Kharrat's "Saffron City " : By Maggie H. Awadalla - May 1989 - American University of Cairo. pp. 58.

2. Memoire pour maitrise

- Rama wa-t-Tennin, du myth a la mystique, avec traduction de "Mikhail et le Cygne " 1 *er* chapitre de Rama wa-t - Tennin, par Catherine Farhi, Juin 1989, Université d'Aix en Provence, sous la direction du Pr. Charles Vial, France. pp. 144 + 31.

3. بحث لنيل شهادة استكمال الدروس الجامعية

السنة الجامعية ١٩٨٩ - ١٩٩٠ - الجوهرى أحمد ، الرباط - " المحكى " الشعرى فى رواية رامة والتنين » جامعة محمد الخامس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - تحت إشراف د . أحمد اليابورى .

4. بحث لنيل شهادة الدراسات التكميلية

السنة الجامعية ١٩٩٠ - ١٩٩١ - عبد الرحمن الناصر - « الوصف فى رواية يا بنات اسكندرية » الرباط ، جامعة محمد الخامس، كلّية الآداب والعلوم الانسانية - تحت اشراف د . أحمد اليابورى .

5. جزء من رسالة دكتوراه نالت مرتبة الشرف الأولى

السنة الجامعية ١٩٩١ - ١٩٩٢ - محمد مهدى غالى - « صور الشكل السيريالى (توظيف معطيات الحلم والأسطورة وتيار الوعى) »

كلّية الآداب ، جامعة بَنها . (مقتطف) من « تطور الشكل الفنى فى القصة المصرية القصيرة »

6 . Thesis for B. A.

- Real and dream - like in Edward Al-Kharrat's Alexandria, by Magda - Lia Bloos, June 1992.

Bucharest University, Romania, under Dr. Mioara Roman supervision.

7. Thesis for M. A.

- The stream of comciousness techniques in the modern novel: a comparative study of James Joyce's Ulysses and Edwar Al-Kharrat's The Other Time, by Naglaa Roshdy Al-Hawary. 1992.

Supervision Prof. Amin al-Ayouti & Dr. Al-Sayed Al-Bahrawi, Cairo University, Faculty of Arts, The English Department. pp. 270.

8. بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة

السنة الجامعية ١٩٩٢ - ١٩٩٣ شذاق بو شعيب - « تشخيص الخطاب الروائى من خلال الزمن الآخر ورامة والتنّين » .

كلية الآداب والعلوم الانسانية ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ، تحت إشراف الدكتور محمد برادة .

9. شهادة الكفاءة فى البحث

السنة الجامعية ١٩٩٢-١٩٩٣ . الصادق القاسمى - « فَن القصّ فى رامة والتنّين » - كلية الآداب والعلوم الانسانية - جامعة الجنوب، صفاقس . تحت اشراف د . محمد الباردى .

10. رسالة ماجستير

ثنائيات إدوار الخراط النصية دراسة فى السردية وتحولات المعنى .

أحمد يوسف خريس ، تحت إشراف د . خليل الشيخ ، جامعة اليرموك - أربد - الأردن .

المحتويات

الصفحة

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٩٦/٨٧٠٣

الترقيم الدولى (I. S. B. N. 977 - 235 - 629 - 5)

الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

١٧٦٨٣ س ١٩٩٥ - ١٠١٢

